



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

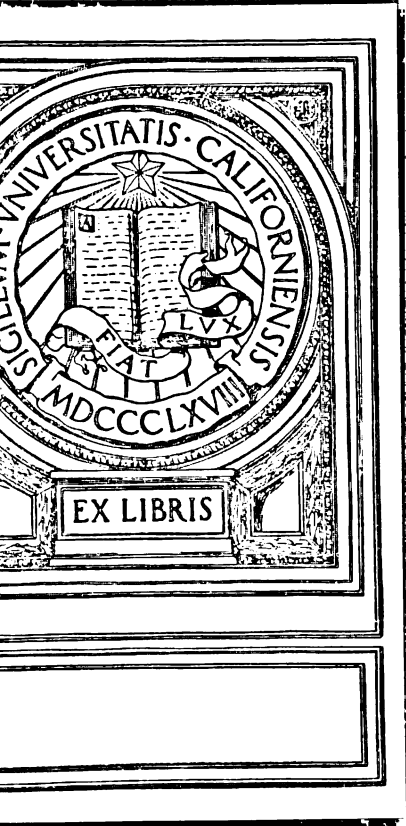
Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

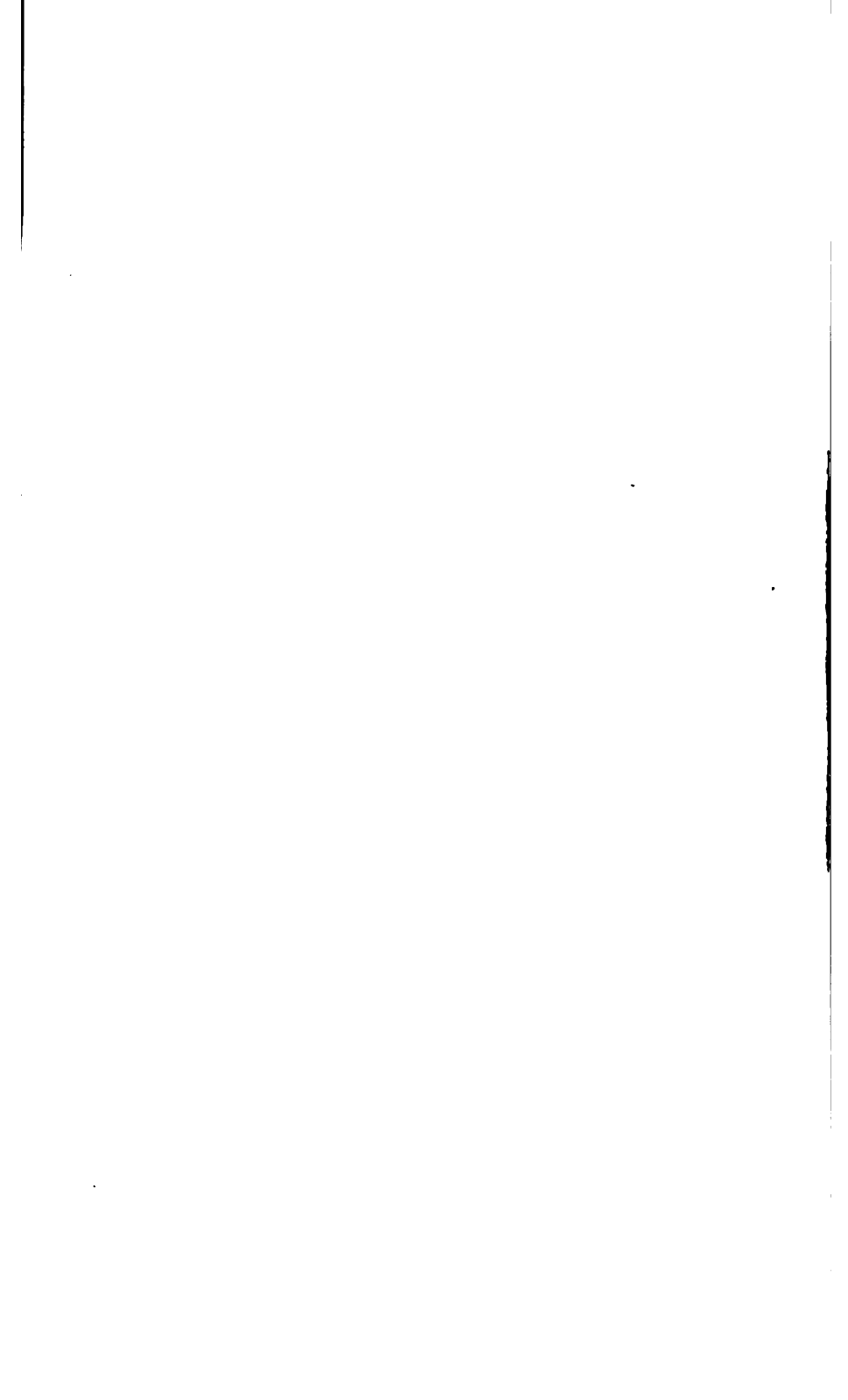
À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>









MANUEL D'ART BYZANTIN

PAR

CHARLES DIEHL

CORRESPONDANT DE L'INSTITUT
PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS



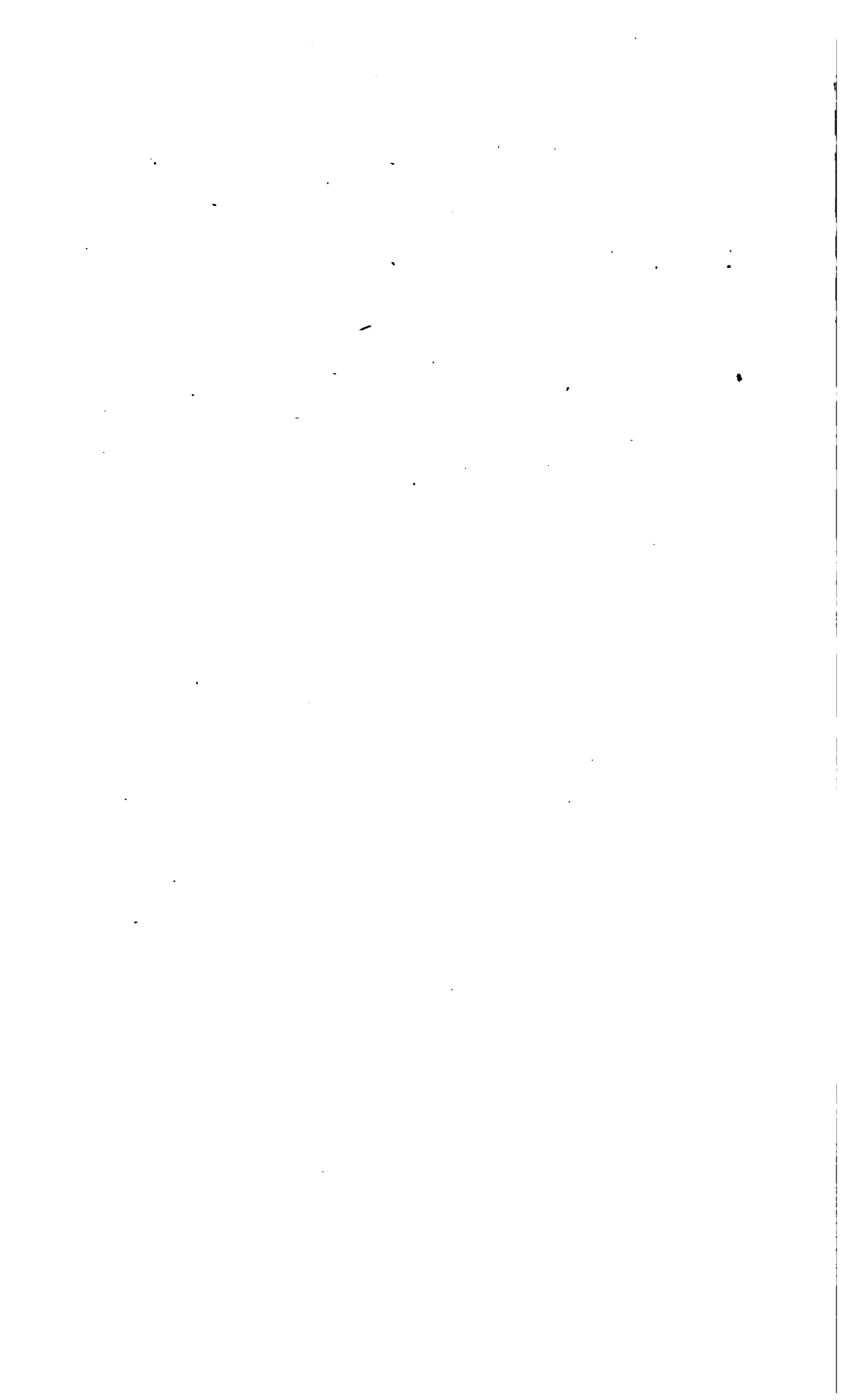
PARIS

LIBRAIRIE ALPHONSE PICARD ET FILS

Libraire des Archives nationales et de la Société de l'École des Chartes

82, RUE BONAPARTE, 82

—
1910



MANUEL D'ART BYZANTIN

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

· MANUEL ·
D'ART BYZANTIN ·

PAR

CHARLES DIEHL

CORRESPONDANT DE L'INSTITUT

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS



PARIS

LIBRAIRIE ALPHONSE PICARD ET FILS

Libraire des Archives nationales et de la Société de l'École des Chartes

82, RUE BONAPARTE, 82

—
1910

N6.250

D53

Recor

PRÉFACE

L'art byzantin, pendant de longues années, a été considéré comme un art immobile, impuissant à se renouveler, et qui, sous la stricte surveillance de l'Église, borna son effort millénaire à répéter indéfiniment les créations de quelques artistes de génie. Assurément cette conception surannée ne trouve plus guère de partisans aujourd'hui. Pourtant les historiens récents de l'art byzantin y reviennent, en quelque manière, par un détour, lorsque, dans la plupart des œuvres de cet art postérieures au vi^e siècle, ils ne veulent retrouver autre chose que des répliques de prototypes perdus. Au vrai, l'histoire de l'art byzantin offre infiniment plus de complexité et de souplesse. Certes il fut, nul ne le conteste, bien des fois imitateur et copiste ; mais il fut, davantage encore, capable d'originalité et d'invention créatrice. L'admirable floraison artistique qui marque le siècle de Justinien ne l'épuisa point. La magnifique renaissance qui accompagna l'époque des empereurs macédoniens et Comnènes trouva des sources d'inspiration inconnues à l'âge antérieur, et révéla des qualités que cet âge n'avait point connues. Enfin, au xiv^e et au xv^e siècle, l'art byzantin, dans une évolution suprême, apparut capable de se transformer et comme prêt à se renouveler. L'art byzantin n'est donc point, comme on le pense trop souvent, un art mort-né, qui, après un fugitif éclat, s'est survécu en une longue et stérile décadence ; c'est un art vivant, dont le développement suit une courbe logique, continue et progressive, et dont il

faut, comme pour tout organisme vivant, étudier l'évolution et les transformations successives.

Ce sont ces considérations, d'importance essentielle à mon gré, qui ont déterminé le plan et le caractère du présent livre. Il est moins un manuel qu'une histoire de l'art byzantin. Assurément on y trouvera, et sans peine, les renseignements pratiques que le lecteur attend légitimement d'un livre qui s'intitule *manuel*; on les trouvera seulement groupés selon l'ordre historique plutôt que selon l'ordre systématique. Et aussi bien est-il plus instructif peut-être et, à mon sens, plus scientifique, de présenter, par exemple, dans son développement chronologique, l'histoire de l'architecture byzantine que d'analyser dans un même chapitre, sans souci des temps, les formes diverses et les partis différents de la construction. Il sera aisé à celui qui s'intéresse plus spécialement aux monuments de la miniature, de l'ivoirerie ou de l'émaillerie de retrouver, dans chacune des parties de ce livre, les chapitres particuliers consacrés à ces diverses branches de l'art. Il eût été déplorable, à mon avis, en étudiant sous une rubrique unique l'ensemble des manuscrits illustrés ou des ivoires ou des émaux byzantins, de supprimer le lien qui unit ces monuments au développement général de l'art. Au système des monographies spéciales, relatives à telle ou telle catégorie d'ouvrages d'art, volontairement on a préféré une exposition plus historique, où apparaîtra, dans l'unité de son harmonieux développement, l'art byzantin aux différentes époques de sa vie. Mais le lecteur curieux de ces monographies spéciales les rencontrera aisément à la place qu'elles occupent dans chacune des sections de l'ouvrage, et il pourra, s'il lui plaît, les consulter en se dispensant de lire tout le reste.

On a toutefois écarté à dessein de ce livre certaines séries de monuments qui, tout en se rattachant à l'histoire de l'art, ont semblé former un domaine plus spécial. Ni la numismatique ni la sigillographie byzantines, d'ailleurs étudiées dans

des travaux excellents, n'ont pris place dans le cadre de ce manuel. Pareillement, et pour d'autres raisons, d'autres branches d'art, comme la verrerie ou la céramique, que nous connaissons à peine, n'y figurent point. Et enfin il a paru tout à fait inutile de dresser, en particulier pour les arts mineurs, le catalogue complet des monuments qui nous ont été conservés, et parmi lesquels beaucoup souvent sont médiocres. On a retenu ceux-là seulement qui ont une valeur pour l'art ou pour l'histoire, et à des énumérations fastidieuses, qui n'apprendraient rien, on a préféré quelques analyses précises et une définition des caractères généraux qui distinguent chacune de ces branches de l'art.

Une dernière remarque est nécessaire. Les découvertes faites en ces dernières années ont enrichi prodigieusement et éclairé sur bien des points l'histoire de l'art byzantin ; elles ont donné naissance aussi à nombre d'hypothèses hasardeuses, de théories sensationnelles, où il n'est point toujours aisé de démêler la part qu'elles contiennent de vérité. Il a été impossible dans ce livre de discuter à fond toutes ces nouveautés retentissantes, et plus d'une fois il a fallu prendre parti sans pouvoir donner par le détail les raisons du parti qu'on prenait. Mais ce n'est jamais, j'ai à peine besoin de le dire, sans de sérieux motifs et sans un examen attentif du problème que les conclusions exposées ont été adoptées. Toutefois, il serait vain de dissimuler que beaucoup de points demeurent encore étrangement obscurs dans l'histoire de l'art byzantin, et que sur bien des questions les solutions proposées ne peuvent être que provisoires. On s'est appliqué surtout ici à faire connaître l'état le plus actuel de nos connaissances scientifiques, à résumer avec précision les données le plus récemment acquises, et qui ont semblé suffisamment certaines. A cet exposé l'avenir sans doute changera bien des choses : c'est l'inévitable destin de tout livre de cette sorte. Mais s'il a mis au point clairement, exactement, consciencieusement, ce que nous savons à cette

heure sur tant de difficiles problèmes, peut-être ne paraîtra-t-il point absolument inutile.

L'illustration de ce volume a été pour moi une sérieuse et constante préoccupation. A côté de monuments bien connus, mais trop célèbres ou trop caractéristiques pour qu'on pût se dispenser de les reproduire, il a paru intéressant de faire à l'inédit aussi large place que possible. On trouvera ici, en particulier pour l'illustration des manuscrits, un certain nombre de documents photographiés tout exprès sur les originaux de la Bibliothèque Nationale ou de la Vaticane. D'autres figures reproduisent les excellents clichés pris récemment par M. Le Tourneau à Salonique ou par M. Ebersolt à Constantinople. M. Van Berchem, pour les monuments de Syrie, le P. de Jerphanion, pour les fresques de Cappadoce, m'ont communiqué de bonnes photographies. Enfin M. Millet a mis gracieusement à ma disposition les richesses de la Collection des Hautes-Études, où j'ai puisé largement. A tous, et à bien d'autres encore que je ne puis nommer, j'adresse ici mes remerciements, et je les adresse aussi à M. Picard, mon éditeur, qui n'a rien épargné pour que cette illustration, très abondante, eût le caractère scientifique qui lui donnera, je l'espère, quelque intérêt.

RENSEIGNEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES ET ABRÉVIATIONS

La bibliographie a été placée, non point, à la fin de chaque chapitre, en une liste générale qui eût été forcément un peu confuse ; mais, dans les notes au bas du texte, on a, pour chaque monument important ou chaque groupe de monuments, indiqué les principaux ouvrages à consulter. Toutefois certains travaux d'ensemble doivent être cités, certaines indications bibliographiques générales doivent être données ici une fois pour toutes.

— Une bibliographie fort détaillée des publications relatives à l'art byzantin se trouve dans Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, 2^e éd., Munich, 1897, p. 1113 et suiv. On la complétera au moyen des indications données par Strzygowski dans la *Byzantinische Zeitschrift*, où est signalé et brièvement apprécié presque tout ce qui a paru dans ce domaine depuis 1892 jusqu'à 1910. On y joindra utilement les notices du *Vizantijskij Vremennik*, la revue byzantine russe qui paraît depuis 1894.

Pour ce qui est des monuments, la collection byzantine de l'École des Hautes-Études contient plusieurs milliers de photographies, dont beaucoup sont inédites (Cf. Millet, *La collection byzantine des Hautes-Études*, Paris, 1903). On trouvera des répertoires assez complets de reproductions, pour le vi^e siècle, dans Diehl, *Justinien et la civilisation byzantine au VI^e siècle*, Paris, 1901, pour le x^e et le xi^e dans G. Schlumberger, *Nicéphore Phocas*, Paris, 1890, et *L'Épopée byzantine*, Paris, 1896-1905, 3 vol.

— Il existe peu d'histoires générales de l'art byzantin. Comme études d'ensemble, on doit citer :

Kondakof, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, 2 vol., Paris, 1886-1891 (traduction de l'ouvrage russe publié à Odessa en 1876).

Bayet, *L'art byzantin*, Paris, 1883. Nouvelle édition, Paris, 1904.

Pokrovskij, *Monuments de l'iconographie et de l'art orthodoxes* (russe), Pétersbourg, 1894 ; 2^e éd., 1900.

Millet, *L'art byzantin* (dans A. Michel, *Histoire de l'art*, t. I, Paris, 1905, et III, Paris, 1908).

Bréhier, *Les basiliques chrétiennes. Les églises byzantines*, 2 vol., Paris, 1906.

· Leclercq, article *Art byzantin*, dans Cabrol, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, Paris, 1909.

— L'histoire de l'art byzantin tient également une place, parfois importante, dans les histoires générales de l'art chrétien. On citera :

· Garrucci, *Storia dell' arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, 6 vol., Prato, 1873-1881.

· Müntz, *Études sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétiennes*, Paris, 1882.

· Pératé, *L'Archéologie chrétienne*, Paris, 1892.

· Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, t. I, Fribourg, 1896.

· Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. I-III, Milan, 1901-1904.

· K. M. Kaufmann, *Handbuch der christlichen Archäologie*, Paderborn, 1905.

· Lethaby, *Mediaeval art from the peace of the church to the eve of the renaissance*, Londres, 1905.

· Leclercq, *Manuel d'archéologie chrétienne*, 2 vol. Paris, 1907.

— Pour l'histoire de l'architecture, on doit citer :

· Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, Paris, 1884.

· Rivoira, *Le origini della architettura lombarda*, t. I, Rome, 1901 et t. II, Rome, 1907.

— Pour l'histoire de la peinture et des arts industriels :

· Labarte, *Histoire des arts industriels*, 2^e éd., 3 vol. Paris, 1872-1875.

· Pokrovskij, *Peintures murales dans les anciennes églises grecques et russes* (russe), Moscou, 1890.

— On consultera utilement enfin les deux recueils de sources publiés par :

· Unger, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*, Vienne, 1878.

· J. P. Richter, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*, Vienne, 1897.

Un certain nombre de publications fréquemment citées dans les notes du volume sont désignées habituellement par les abréviations suivantes :

· Ainalof, *Orig.* = Ainalof, *Origines hellénistiques de l'art byzantin* (russe), Pétersbourg, 1900.

· Bayet, *Rech.* = Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des Iconoclastes*, Paris, 1879.

· BCH. = Bulletin de Correspondance hellénique.

· BZ. = Byzantinische Zeitschrift.

· Choisy. = Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, Paris, 1884.

· DAWW. = Denkschriften der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien.

IIR. = Izvestija (Bulletin) de l'Institut archéologique russe de Constantinople.

JDAI. = Jahrbuch des deutschen archaeologischen Instituts.

JKS. = Jahrbuch des Kunsthistor. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses.

JPK. = Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen.

Kondakof, *Hist. de l'art.* = Kondakof, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, 2 vol. Paris, 1886-1891.

Millet, *Art byz.* = Millet, *L'Art byzantin* (dans A. Michel, *Hist. de l'art*, I, 127-301, Paris, 1905).

Millet, *Art byz.*, II. = Millet, *L'art chrétien d'Orient du milieu du XII^e au milieu du XVI^e siècle* (dans A. Michel, *Hist. de l'art*, III, 928-962, Paris, 1908).

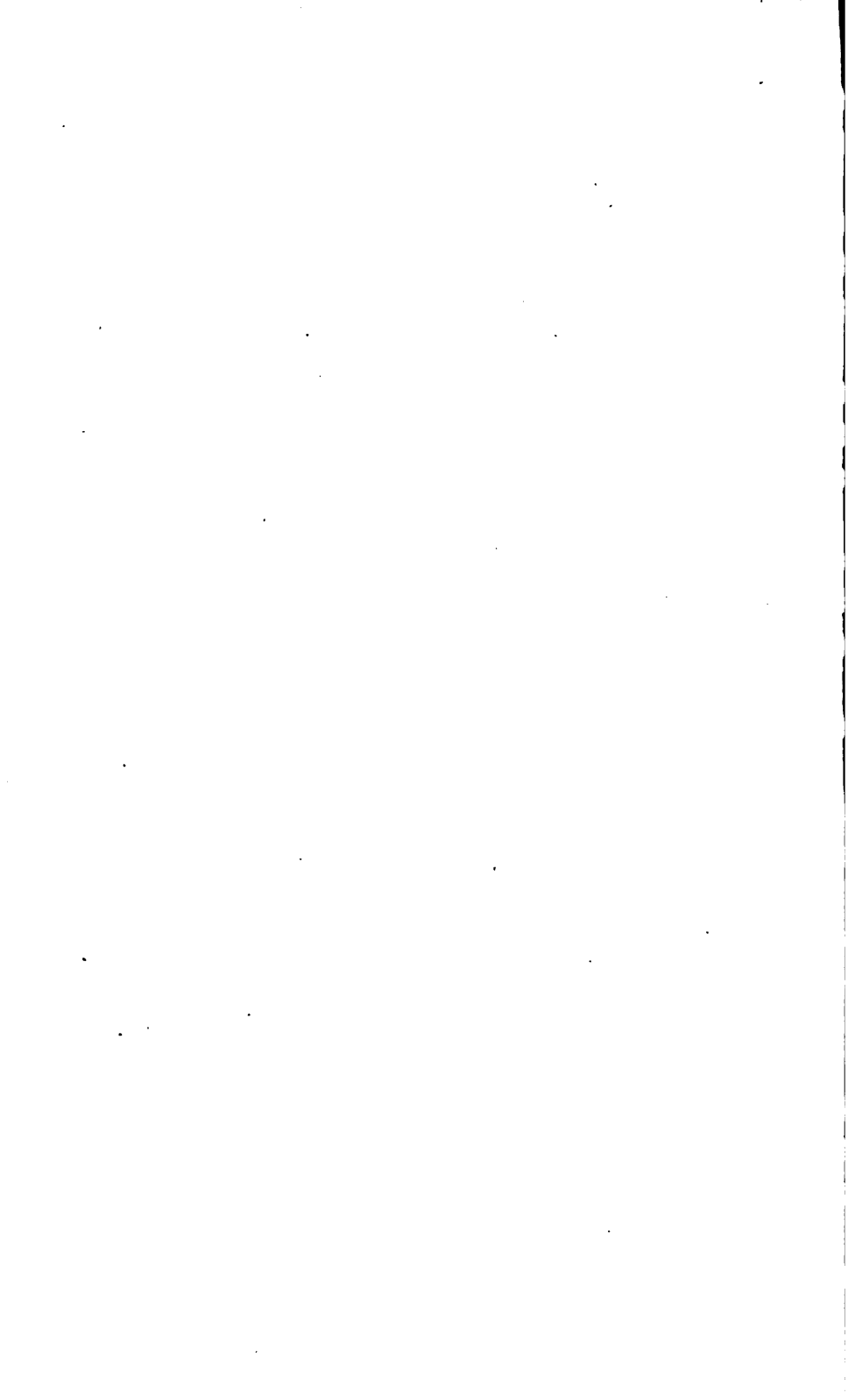
NBCA. = Nuovo Bullettino di archeologia cristiana.

OCh. = Oriens christianus.

RA. = Revue archéologique.

RQ. = Römische Quartalschrift.

Viz. Vrem. = Vizantijskij Vremennik.



MANUEL D'ART BYZANTIN

LIVRE PREMIER

ORIGINES ET FORMATION DE L'ART BYZANTIN

CHAPITRE PREMIER

L'ÉVOLUTION DE L'ART CHRÉTIEN AU IV^e SIÈCLE. — CARACTÈRE ET ORIGINES DE L'ART NOUVEAU

- I. Conséquences du triomphe de l'Eglise au iv^e siècle. Les formes de l'architecture. Les procédés de la décoration. Formation du style historique et monumental. — II. Caractères de l'art nouveau. L'art chrétien art officiel. L'art chrétien art oriental. L'art religieux et l'art profane. — III. Éléments constitutifs de l'art byzantin. Orient ou Rome? Les théories de Strzykowski. Rôle de Constantinople.

Le christianisme naissant avait eu peu de goût pour l'art, dans lequel il voyait avec raison un des meilleurs soutiens du paganisme, et qui lui semblait, par ses créations, une école d'idolâtrie et d'immoralité. La vieille répugnance que les Juifs avaient pour les images se perpétua donc d'abord chez les docteurs chrétiens. Lorsque, finalement, ils durent s'en accommoder, l'art qu'ils acceptèrent prit de ce fait un aspect tout particulier. Dans les peintures chrétiennes des Catacombes, les représentations historiques eurent peu ou point de place : on n'y rencontre que rarement des scènes empruntées à l'histoire sacrée, jamais des épisodes de martyre ou des portraits. L'art des Catacombes fut un art tout symbolique, qui, au moyen des décorations mythologiques et des thèmes champêtres empruntés à l'art antique, s'efforça de traduire les idées chères aux fidèles. Il s'est complu surtout aux représentations familières,

traitées au point de vue technique dans le style des fresques campaniennes, et, comme elles, profondément imprégnées d'influences et d'esprit alexandrins. Il a fait grand usage des signes mystiques, l'ancre, le poisson, la colombe, inventés, eux aussi, dans les communautés de l'Orient grec, à Antioche ou à Alexandrie. Il a donné enfin à toutes ses créations un caractère doux, tendre et poétique ; il a conçu le Christ sous l'aspect du Bon Pasteur paissant ou ramenant ses brebis, l'âme immortelle sous l'aspect de l'Orante priant parmi les fleurs du paradis ; il a aimé les figures allégoriques, grosses de signification pour les seuls initiés, Psyché et Orphée, Daniel et Jonas. Tout au plus, dans quelques rares et curieuses représentations liturgiques, a-t-il mêlé à ce symbolisme naïf l'esprit subtil des philosophies orientales. Dans son ensemble, l'art chrétien tel qu'il apparaît avant la paix de l'Église a été un art tout simple, tout familier, tout populaire, à la formation duquel, il ne faut point l'oublier, l'Orient a contribué pour une large part ¹.

1

CONSÉQUENCES DU TRIOMPHE DE L'ÉGLISE AU IV^e SIÈCLE

La grande révolution historique qui, au commencement du iv^e siècle, amena le triomphe de l'Église, eut pour l'art aussi de grandes conséquences. Jusqu'alors, le christianisme s'était surtout développé dans l'ombre, il avait connu plus d'une fois les rigueurs de la persécution : maintenant il devenait une religion d'État, officiellement reconnue et protégée par l'empereur. Une exaltation, une allégresse sans pareille saluèrent cette magnifique victoire. Une prodigieuse activité artistique en fut le résultat. Pour le culte victorieux il fallait en effet des églises plus vastes et plus belles ; d'autre part, pour célébrer leur triomphe, les chrétiens voulurent apporter, dans la construction et la décoration de ces édifices, un goût de splendeur tout nouveau ².

1. Sur ces choses, qui ne peuvent être indiquées ici que sommairement, on consultera utilement l'excellent chapitre de Pératé, au tome I de *l'Histoire de l'Art*, d'A. Michel. On trouvera là aussi, p. 94-96, une bonne bibliographie de ces questions.

2. Cf. pour l'ensemble de ce chapitre : Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des Iconoclastes*, Paris, 1879 ; Ainalof, *Origines hellénistiques de l'art byzantin*, Pétersbourg, 1900 (russe).

Les formes de l'architecture. — De ces deux besoins, le premier se traduisait dans l'architecture. D'un bout à l'autre de l'empire on vit surgir de terre une floraison de constructions nouvelles. « Dans chaque ville, écrit Eusèbe, ont lieu des fêtes pour les dédicaces, les consécérations d'oratoires nouvellement construits. A cette occasion les évêques s'assemblent, les pèlerins accourent des régions éloignées ; on voit éclater l'affection des peuples pour les peuples ; ce sont les membres du Christ unis dans une même harmonie. » L'empereur lui-même donnait l'exemple, excitant le zèle du clergé, assurant aux prélats l'appui et le concours de l'autorité publique, bâtissant, dans la nouvelle capitale du Bosphore aussi bien que dans les anciennes capitales du christianisme oriental, des monuments somptueux. C'étaient tantôt des églises de forme basilicale, telles que Sainte-Sophie ou Sainte-Irène à Constantinople, et tantôt des édifices de forme circulaire ou octogonale, tels que le martyrion des Saints Apôtres à Byzance, la rotonde de Sainte-Constance à Rome, l'église de l'Ascension sur le mont des Oliviers à Jérusalem, ou la grande église octogone d'Antioche, le plus ancien exemple de ce type de constructions, et dont Eusèbe remarque qu'elle était un monument unique en son genre (*μονογενές τι χρῆμα ἐκκλησίας*). Tantôt les deux types d'édifices se trouvaient réunis, comme il arriva dans le magnifique monument élevé par Constantin à Jérusalem sur l'emplacement du Saint-Sépulcre. « Il convient, avait écrit l'empereur, de faire en sorte que cette basilique ne soit pas seulement plus belle que tout ce qui existe ailleurs, mais que l'ensemble en soit tel que tout ce que l'on rencontre de plus beau dans chaque ville soit surpassé par cette construction. » En conséquence, à une ample basilique à cinq ou trois nefs, précédée, du côté de l'est, par un vaste atrium, s'ajouta la rotonde de l'Anastasis élevée au-dessus du tombeau du Sauveur et qu'un autre atrium reliait au bâtiment principal¹. Tantôt enfin, comme à Bethléem, une église de forme basilicale s'acheva par trois absides disposées en forme de trèfle, une dans l'axe de la nef principale, et les deux autres sur les côtés nord et sud². Grâce à ce grand mouvement de constructions, l'art chrétien s'épanouissait en des formes variées et souvent nouvelles ; des types d'édifices étaient créés, qui allaient bien vite devenir canoniques, et qui, ser-

1. Cf. Heisenberg, *Die Grabeskirche in Jerusalem*, Leipzig, 1908.

2. Vogüé, *Les Églises de la Terre-Sainte*. Paris, 1860.

vant de modèles aux architectes des âges postérieurs, devaient exercer une influence profonde sur le développement de l'architecture religieuse ¹.

Les procédés de la décoration. — Dans la décoration de ces monuments se manifesta le goût nouveau de splendeur, dont l'enthousiasme chrétien jugeait convenable de parer le culte victorieux. Sur les murailles intérieures des églises, des revêtements de marbre couvrirent la nudité des parois de briques; au lieu des modestes peintures qui décoraient les cryptes des Catacombes, la mosaïque, cette « peinture pour l'éternité », plus riche à la fois et plus durable, mit à la courbe des absides les tonalités somptueuses et décoratives de ses fonds bleu ou or. Les métaux précieux furent employés pour rehausser la richesse des constructions sacrées. On dora les chapiteaux, on dora les plafonds, de manière à figurer, au-dessus des têtes des fidèles, l'éclat du ciel lumineux. L'église d'Antioche, au rapport d'Eusèbe, était tout étincelante des reflets de l'or, du bronze, et des autres matériaux de prix qui y avaient été prodigués. Sur le sol des édifices, on déploya le tapis magnifique des pavements historiés. Et jusque sur les murs extérieurs des monuments on voulut la même polychromie chatoyante et splendide. A la façade des églises telles que la basilique de la Nativité à Bethléem, les mosaïques mirent leurs notes éclatantes. Dans ces vastes et belles constructions, la simplicité de la décoration eût semblé un signe de pauvreté. Désormais tous les membres de l'édifice durent être revêtus d'une parure polychrome, riche et harmonieuse tout à la fois.

Mais c'est surtout dans le choix des sujets que se manifesta l'esprit nouveau qui animait le christianisme. Sans doute — et ce point doit être soigneusement retenu — les scrupules anciens que l'Église avait à l'égard des images persistèrent encore durant de longues années. Comme jadis dans les Catacombes, on eut peur de représenter par la peinture les mystères chrétiens, et l'on aima mieux accueillir jusque dans l'église des motifs profanes, empruntés au décor païen, auxquels on attacha une signification symbolique. C'est pour cela que, dans beaucoup d'édifices de ce temps, on rencontre une décoration purement pittoresque. Ce sont des ornements, des guirlandes de fleurs et de fruits, des rinceaux de vigne ou

1. Hübsch, *Die altchristlichen Kirchen*, Karlsruhe, 1862-1863, et surtout Strzygowski, *Kleinasion, ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig, 1903.

d'acanthé, parmi lesquels se joue tout un peuple d'oiseaux ; ce sont des architectures compliquées et fantaisistes, pareilles à celles qu'on voit dans les fresques pompéiennes, et des peintures de genre, scènes de chasse ou de pêche, jeux d'enfants nus qui se poursuivent dans un frais paysage rempli d'animaux. Et ce n'est point seulement dans les constructions profanes qu'on observe ces motifs, dans les riches demeures chrétiennes du iv^e siècle, telles que la maison récemment découverte à Rome sur le Coelius au-dessous de l'église des Saints Jean et Paul (casa Coelimontana). Que l'on considère les édifices sacrés, tels que l'église de sainte Constance à Rome, qui fut d'abord le mausolée d'une fille de Constantin. Dans ce monument de type tout oriental, intéressant exemple, avec sa rotonde à colonnade intérieure et son portique circulaire à l'extérieur, de la construction dite à plan central, la décoration n'est pas moins remarquable. On y voit de petits génies occupés à faire la vengeance, des enfants nus jouant et pêchant dans les eaux d'un fleuve sur lequel voguent des canards et des cygnes. Les mêmes motifs d'origine alexandrine se retrouvent dans toute une suite d'édifices du iv^e et du v^e siècle, dans une chapelle d'El Bagaouat (iv^e siècle en Égypte, comme dans la rotonde de Saint Georges de Salonique (v^e siècle) ou dans les deux baptistères de Ravenne (v^e siècle), où des architectures gemmées et dorées forment une frise au pourtour de la coupole, dans les mosaïques absidiales du Latran et de Sainte-Marie-Majeure, comme dans celles qui décorent la nef de la basilique de Bethléem. Le même décor se rencontre pareillement dans les manuscrits tels que le Calendrier de 354, dans les pavements tels que la mosaïque de Kabr-Hiram conservée au Louvre (fin iv^e siècle) : il se retrouvait de même dans les étoffes, s'il en faut croire ce curieux témoignage d'Astérios d'Amasie (fin iv^e siècle) : « On a imaginé, écrit cet évêque, une étrange et méprisable industrie, qui, par les combinaisons de la chaîne et de la trame, imite les effets de la peinture, et figure sur les vêtements toutes les sortes d'animaux. On fabrique aussi des habits éclatants, illustrés d'innombrables figures... ; on y voit des lions, des panthères, des ours, des taureaux, des chiens, des forêts, des rochers, des chasseurs, et tout ce que la peinture emprunte à la nature. » Et le saint s'élevait avec indignation contre ces habillements, qui faisaient ressembler ceux qui les portent à « des murs peints ambulants » (τοιχοι γεγραμμένοι) et qui excitaient dans la rue les moqueries des enfants. Malgré de tels blâmes, l'art chrétien restait fidèle à la tradition alexan-

drine, et, par un pieux scrupule, il prodiguait, même après le triomphe de l'Église, dans les sanctuaires les plus vénérés, les ornements et les sujets de genre que lui avait transmis l'art hellénistique¹.

Formation du style historique et monumental. — Pourtant, vers la fin du iv^e siècle, une évolution se marquait vers des idées nouvelles. Certains pères de l'Église voyaient dans la peinture non pas seulement une vaine décoration, mais un moyen de contribuer à l'instruction et à l'édification des fidèles. « Ce que la parole présente à l'oreille, écrivait saint Basile, la peinture muette le montre de même par l'imitation ». « Le peintre, disait Grégoire de Nysse, travaille avec des couleurs comme dans un livre parlant. La peinture muette parle sur le mur et fait beaucoup de bien ». De ces préoccupations, on trouve un intéressant témoignage dans la lettre que Saint Nil, vers la fin du iv^e siècle, écrivait au préfet Olympiodore. Ce personnage, voulant faire décorer une église qu'il venait de fonder, avait demandé conseil au saint : il voulait savoir s'il convenait d'y faire peindre, conformément à l'usage courant, des scènes de chasse et de pêche, et de se préoccuper surtout, comme il le disait, dans cette décoration, « du seul plaisir des yeux ». A cette question, Nil répondit que ce projet était purement « enfantin et puéril ». Ce qu'il fallait, c'était peindre dans le sanctuaire l'image de la croix, sur les murailles, des scènes empruntées à l'Ancien Testament et aux Évangiles, « afin, ajoutait-il, que ceux qui ne savent pas les lettres et ne peuvent lire les Saintes Écritures se souviennent, en regardant les peintures, des belles actions de ceux qui ont fidèlement servi le vrai Dieu et soient excités à imiter leur conduite. »

Il ne s'agit plus ici de compositions pittoresques cachant une vague intention symbolique; c'est une décoration de caractère nettement historique que propose et recommande l'écrivain. Ce qu'il conseille, et ce qui, conformément à ses conseils, apparaît dès le commencement du v^e siècle dans la décoration des basiliques, c'est une suite de sujets empruntés aux Livres saints, et se succédant dans un ordre à peu près chronologique, ou bien encore les hauts faits de la vie de tel ou tel martyr. A défaut d'œuvres qui nous soient parvenues, des témoignages fort précis attestent cette orientation nouvelle de l'art chrétien. Grégoire de Nysse décrit des peintures

1. On lira avec intérêt sur ce point les remarques d'Aïnalof, au chapitre III du livre cité plus haut : *Caractère hellénistique des peintures murales byzantines*, p. 129-139.

qui, dans une église d'Euchaïta, représentaient les épisodes de la légende de saint Théodore. Astérios d'Amasie rapporte que les gens riches de son temps faisaient, par dévotion, broder sur leurs vêtements les miracles du Christ. Mais le texte le plus curieux en ce genre est celui où le même Astérios a décrit une étoffe conservée à Chalcédoine, auprès du tombeau de Sainte Euphémie. On y avait peint sur la toile quatre scènes du martyre de la jeune femme, sa comparution devant le juge, les tortures qui lui furent infligées, sa captivité et sa mort. Ce qui frappe surtout dans cette description, c'est le réalisme brutal avec lequel les épisodes étaient représentés. « Les bourreaux, dit Astérios, vêtus seulement d'une tunique, accomplissent leur tâche. L'un d'eux a saisi la tête de la vierge et la renverse en arrière : il la maintient ainsi immobile, exposée aux tortures ; l'autre lui arrache les dents. On voit les instruments du supplice, un maillet, un foret. Le peintre a si distinctement rendu les gouttes de sang qu'il semble qu'on les voie réellement couler. » La même recherche des effets violents se retrouve dans les épisodes de la légende de saint Théodore décrits par Grégoire de Nysse. Ce qui frappe également les écrivains qui nous ont transmis le souvenir de ces peintures, c'est la vérité des attitudes et des expressions que les peintres avaient su donner à leurs personnages, la façon dont ils avaient traduit leurs sentiments, pudeur, courage ou colère. « L'art, dit Astérios, sait en effet, quand il veut, peindre la colère, même au moyen d'une matière inanimée. »

De telles tendances, s'exprimant par un tel choix des sujets, devaient naturellement donner à l'art chrétien un aspect tout nouveau. Un des traits les plus caractéristiques est la grande place qui y est faite au portrait. Les figures prennent désormais un caractère plus précis, plus historique ; les types des principaux acteurs sacrés tendent à s'individualiser et à se fixer. Les compositions et les personnages s'ordonnent d'autre part en une symétrie plus solennelle. « Il faut, dit fort bien M. Bayet, établir une proportion exacte entre la décoration et l'étendue de l'édifice. Or tous ces héros de l'art antérieur, avec leurs allures modestes et familières, leurs vêtements aux couleurs peu éclatantes, seraient ici dépaysés ; on ne sentirait plus peut-être tout ce qu'il y a de noblesse et de charme dans leur simplicité. On cherchera donc à leur donner une dignité plus compassée, on modifiera leur attitude, leur démarche, jusqu'à leur costume ¹. »

1. Bayet, *Rech.*, p. 46.

Au lieu du Bon Pasteur des Catacombes, si poétique dans sa familière douceur, c'est le Christ triomphateur, maître du monde, que l'art s'attache à représenter. « Il semble, dit encore M. Bayet, qu'on soit choqué des allures familières d'autrefois, qu'on les évite comme un manque de dignité et de tenue. Ce Christ qui ne se distingue point de ceux qui l'entourent, qui se mêle à tous, a quelque chose de trop populaire. Il est roi et l'art doit le faire sentir ¹. » C'est comme un empereur céleste que se le représentent les écrivains du temps. « Les arcs du monde lui servent de trône, dit Eusèbe, la terre est son escabeau. Les armées célestes montent la garde autour de lui, les puissances surnaturelles sont ses doryphores ; elles le reconnaissent pour leur despote, leur maître, leur roi. » C'est sous cet aspect que l'art aussi le figure. Il lui donne un costume éclatant, un air de majesté qui impose. Il ceint sa tête du nimbe ; il l'assied sur un trône resplendissant d'or et de gemmes, il élève sa main dans un geste royal pour bénir et dominer le monde. Autour de ce monarque, il groupe toute une cour : ce sont les anges, dont le type s'inspire de celui des Victoires antiques, les apôtres, les évangélistes, les prophètes. Et pour rehausser encore son prestige, il ne voit pas seulement en lui le maître tout-puissant de l'univers : mais aussi le juge suprême de l'humanité. Dès le iv^e siècle, Ephrem le Syrien décrit la scène du Jugement dernier, non plus sous la symbolique figure du Bon Pasteur séparant les brebis des béliers, mais tel que le représenteront plus tard les peintures byzantines, avec le Roi des rois entouré de son divin cortège hiérarchiquement groupé à ses côtés, et se manifestant dans sa gloire pour juger les vivants et les morts.

Ainsi, dans les formes de l'architecture, dans les procédés de la décoration, dans la formation d'un style historique et monumental tout différent de la tradition et de l'esprit de l'art des Catacombes, se manifeste l'évolution profonde qui s'accomplit au iv^e siècle dans l'art chrétien. Il faut définir maintenant les caractères distinctifs de cet art nouveau et rechercher où il a puisé son inspiration et trouvé ses modèles.

1. Bayet, *Rech.*, p. 54-55.

II

CARACTÈRES DE L'ART NOUVEAU

L'art chrétien art officiel. — En devenant une religion d'État, le christianisme était entré en relations étroites avec le pouvoir. Protégé par lui, il devait à la faveur impériale croissante une part de sa grandeur : docile aux ordres du prince, il mit, d'autre part, sa force à son service et fut un des instruments de l'action gouvernementale. Par le fait de ces rapports continuels, l'art chrétien naturellement fut dès le iv^e siècle un art *officiel*. Encouragé, alimenté par les empereurs, par leur famille, par les grands seigneurs de la cour, il prit assez vite en conséquence un certain air d'uniformité. Sans doute, on le verra plus loin, les écoles régionales qui naquirent dans les diverses parties du monde oriental gardèrent longtemps une spontanéité, une diversité qui leur donnèrent une marque propre, et durant tout le iv^e siècle, les grandes villes hellénistiques de Syrie et d'Égypte, Antioche et Alexandrie, dirigèrent le mouvement artistique autant et plus que Constantinople. Pourtant, dès cette époque, les constructions élevées par les empereurs semblaient des modèles dignes d'être universellement imités. Dès ce moment la cour donnait le ton et l'impulsion aux créations de l'art. La magnificence dont s'entouraient les princes, le goût de luxe et de pompe qu'ils affectaient, l'étiquette solennelle qui présidait à leurs actes, influaient curieusement sur les conceptions des artistes chrétiens. Leur imagination, comme on l'a justement remarqué, « se modelait sur les cérémonies de la cour » ; elle transportait dans le monde spirituel la hiérarchie terrestre dont le palais impérial lui offrait le magnifique spectacle. On raconte que Porphyre, évêque de Gaza, étant, en 401, venu à Constantinople, fut particulièrement frappé de la beauté des costumes dont s'habillaient l'empereur et ses courtisans. « Si ces pompes terrestres, disait-il, qui ne durent qu'un temps, ont un tel éclat, quel doit être l'éclat des pompes célestes préparées pour les justes. » Le mot est caractéristique. Il montre comment « l'Église, au contact du pouvoir, adapta son goût comme sa pensée aux usages de la société qu'elle prétendait diriger¹ », et comment cette société imprima son caractère à l'art.

1. Millet, *Art byz.*, p. 128.

Si à cette influence, qui devait forcément engendrer quelque uniformité, on ajoute le désir nouveau, qui se manifesta au iv^e siècle dans l'âme chrétienne, de donner à l'art une valeur éducatrice, on conçoit que de bonne heure certaines traditions se soient établies, que certains types se soient fixés, que certaines compositions se soient répétées selon une formule immuable, qu'en un mot, dès le iv^e et le v^e siècles, une iconographie se soit constituée. Aïnalof a fort bien montré quelle influence eurent à cet égard certains sanctuaires célèbres, en particulier les constructions magnifiques édifiées en Palestine par Constantin. La piété chrétienne entraînait les pèlerins en foule vers ces lieux saints auxquels s'attachait le souvenir du Christ. Or, dans toutes les églises qui consacraient ces souvenirs, dans celles aussi qui enfermaient les reliques de quelque saint ou le tombeau de quelque martyr, des peintures ou des mosaïques, conçues en général dans ce style historique qui à ce moment prenait naissance, rappelaient aux visiteurs les épisodes sacrés qui avaient donné lieu à ces pieuses fondations. De là ces compositions se répandaient naturellement à travers le monde, grâce aux menus objets qui en offraient des copies plus ou moins fidèles et qu'on vendait aux dévots soucieux d'en conserver un souvenir. C'est ainsi que les monuments les plus illustres de Jérusalem, le Saint-Sépulcre ou la Croix du Golgotha, que les compositions historiques empruntées aux saints livres qui décoraient ces monuments (Nativité et Adoration des Mages dans la basilique de Bethléem, Ascension dans l'église du mont des Oliviers, Pentecôte dans l'église de Sion, Anastasis à l'abside du Martyrion, etc.), furent bien vite universellement connues dans toute la chrétienté. Partout on imita volontiers ces prototypes illustres, et ainsi, de bonne heure, pour un certain nombre de scènes, une tradition se constitua.

En même temps que les épisodes, les types des personnages se fixèrent, grâce à ce goût de vérité réaliste qu'on a précédemment signalé. Jadis, aux Catacombes, l'art donnait au Christ un visage sans caractère bien individuel, les traits abstraits, un peu vagues, d'un jeune Romain quelconque. Le iv^e siècle, en Orient surtout, s'efforça de préciser les traits du Sauveur. Dans le document apocryphe qu'on appelle la lettre de Lentulus au Sénat et qui date du iv^e ou du v^e siècle, Jésus est représenté avec des yeux d'azur, les cheveux lisses jusqu'aux oreilles, puis tombant en boudes sur les épaules, et plusieurs monuments s'inspirent visiblement de ce type

emprunté à l'art hellénistique. Bientôt les Syriens lui attribuèrent comme signe caractéristique la barbe noire, les cheveux crespelés séparés sur le front ; et si, selon les régions, le type a pu quelque peu varier, dans toutes les variantes pourtant se manifeste un même désir, celui de donner au Christ, avec une beauté majestueuse, les traits arrêtés d'un portrait qui ne laissent nulle place à la fantaisie¹. Dès le iv^e siècle, dans les textes, il est question de portraits du Christ. Il en advint bientôt de même pour les images de la Vierge. Lorsque, au commencement du v^e siècle, le concile d'Éphèse (431), l'eut solennellement proclamée la Mère de Dieu, l'art lui donna vite les traits graves, le visage allongé, l'attitude et les vêtements qui caractériseront désormais les madones byzantines. La même tendance au portrait individualisa de bonne heure le type de plusieurs des apôtres ; dès le iv^e siècle, on représentait saint Paul, et sans doute aussi saint Pierre, sous l'aspect qui depuis lors est demeuré traditionnel. Et ainsi, par la fixation des types conçus de plus en plus comme des portraits, par la composition des sujets de plus en plus soumise à des formules précises, le nouvel art chrétien, devenu, sous l'influence de la cour, un art officiel, évolua de plus en plus vers un style historique tout différent de l'idéal des premiers âges et tendit de plus en plus à s'attacher aux règles uniformes de la nouvelle iconographie.

L'art chrétien art oriental. — En second lieu, l'art chrétien du iv^e siècle fut essentiellement un art *oriental*.

La fondation de Constantinople, en transportant en Orient la capitale de l'empire, avait déplacé du même coup le centre de gravité de la monarchie. Or c'est en Orient également que se trouvait alors le centre de gravité du christianisme. C'est dans cette partie du monde, en Syrie, en Égypte, que naîtront et se développeront les grandes hérésies du iv^e et du v^e siècle. C'est dans cette partie du monde que se tiendront, à Nicée, à Éphèse, à Chalcédoine, les grands conciles où se fixeront la pensée et le dogme chrétiens. Par là, les deux forces qui collaborèrent à la formation de l'art nouveau se trouvèrent naturellement mises en un contact fécond avec les civilisations orientales, et l'art en subit naturellement la profonde et décisive influence.

1. N. Müller, *Christusbilder* (Hauck's Real-Enzyklopädie, IV³); Dobschütz, *Christusbilder*, Leipzig, 1899; Weis-Liebersdorf, *Christus-und Apostelbilder*, Fribourg, 1902; Strzygowski, *Christus in hellenistischer und orientalischer Auffassung* (Beilage z. Allg. Zeitung, 19 janvier 1903).

Cette influence fut d'une double nature. Ce fut d'abord celle de l'hellénisme. Depuis longtemps, dans l'Orient grec, existait un art vivant et prospère, qui continuait en toute indépendance les traditions anciennes de l'art hellénistique. De grandes et florissantes cités, Antioche, Alexandrie, Éphèse, étaient le foyer où s'alimentait et se développait cette culture antique, vivace et féconde. Autour de ces cités maîtresses, et dans leur rayonnement, en Syrie, en Égypte, en Asie Mineure, avait pris naissance une civilisation originale et forte. On y conservait les types antiques, les belles formes que la Grèce avait créées, les nobles traditions, à peine modifiées, du style classique. C'est sous l'influence et au contact de ce monde hellénistique que se forma en partie le nouvel art chrétien. Et aussi bien la « nouvelle Rome » créée par la volonté de Constantin, et qui allait dès le v^e siècle prendre la direction du mouvement artistique, devait-elle orienter l'art dans des voies toutes semblables. Enrichie par son fondateur des plus illustres chefs-d'œuvre du monde antique, devenue par là le plus admirable des musées, elle mettait sous les yeux des artistes les plus beaux ouvrages dont on pût s'inspirer, elle maintenait en eux le goût des formes et de la mythologie païennes. Ainsi, dans tout l'Orient, le souvenir de l'antiquité hellénique s'imposait naturellement à l'art nouveau et lui fournissait des modèles ¹.

Mais une autre influence, plus curieuse à noter, s'ajouta à celle de la Grèce : ce fut celle du vieil Orient primitif². Depuis le jour où la Perse s'était reconstituée sous la dynastie des Sassanides, une véritable renaissance nationale s'était produite dans cette région du monde asiatique. En s'assimilant les formes et les enseignements des anciennes civilisations orientales, en les combinant avec une heureuse ingéniosité, la Perse du III^e siècle, comme jadis celle des Achéménides, avait créé un art original et florissant. Le centre principal de cette renaissance fut le pays compris entre l'Euphrate et le Tigre, cette Mésopotamie où toujours s'élevèrent les grandes capitales, Babylone et Séleucie, Ctésiphon et plus tard Bagdad. De là, les vieilles traditions orientales ressuscitées se propagèrent

1. Strzygowski, *Orient oder Rom*, Leipzig, 1901.

2. Strzygowski, *Kleinasion; Hellas in des Orients Umarmung*, Munich, 1902; *Seidenstoffe aus Aegypten im Kaiser-Friedrich-Museum* (JPK, t. 24 (1903)); *Der Dom zu Aachen*, Leipzig, 1904; *Die Schicksale des Hellenismus in der bildenden Kunst*, Leipzig, 1905; *Mschatta* (JPK, t. 25 (1904)); *Eine alexandrinische Weltchronik* DAWW, t. 51 (1905).

bien vite à travers le monde hellénistique, arrêtant, refoulant la civilisation grecque, réveillant, partout où elles pénétraient, la mémoire des anciens arts indigènes. De bonne heure elles envahirent ainsi, sinon les grandes cités hellénistiques du littoral, du moins tout l'arrière-pays de Syrie, d'Égypte, d'Asie Mineure, apportant des formes nouvelles, des enseignements nouveaux, modifiant à leur contact les libres figures de l'art classique. C'est à elles que l'architecture dut la coupole sur trompes d'angle et les procédés de la voûte sans cintrage qui permirent de la construire. C'est par elles que la décoration apprit à substituer le charme de la couleur à l'harmonieuse ordonnance des proportions, et remplaça par la polychromie des murailles l'ornementation sculptée antique à forts reliefs et à modelé très senti. C'est de la Perse que vinrent les procédés de l'orfèvrerie cloisonnée, l'art de l'émaillerie, les étoffes somptueuses tramées d'or et tissées de couleurs éclatantes, et par elles, les sujets et le style de l'Orient.

En même temps que les formes et les procédés techniques, des idées nouvelles pénétraient le monde hellénistique. Dans l'esthétique des vieilles civilisations orientales, l'art a toujours eu pour fonction essentielle de glorifier le souverain par le luxe de la matière aussi bien que par le choix des sujets représentés. De là vint au monde byzantin sa prédilection pour les arts de luxe, de là son amour de la pompe, de la splendeur, des costumes magnifiques, de là surtout cette majesté un peu raide des attitudes et ce souci constant de la dignité. Comme dans l'antique Orient, l'art, au lieu d'être une libre création de beauté, fut un instrument aux mains des puissants et des prêtres ; il eut pour rôle d'instruire et d'édifier, de glorifier Dieu et César. A ce contact, l'hellénisme se transforma. La puissante influence orientale raidit et glaça les souples et vivantes créations où la Grèce avait mis tant de beauté et de charme. C'est un des faits les plus caractéristiques de l'histoire de l'art au iv^e siècle, l'un de ceux qui ont eu les plus graves conséquences, que ce réveil et ce retour offensif des vieilles traditions orientales pénétrant ou faisant reculer la culture hellénique. C'est à ce fait que l'art byzantin doit un de ses traits les plus remarquables : car c'est le mélange des deux esprits, des deux traditions rivales, qui y a introduit et qui explique ce mélange de fantaisie et d'immobilité qu'on y observe si fréquemment.

Ainsi, pour créer le nouvel art chrétien, trois éléments se sont rencontrés au iv^e siècle : le christianisme, l'hellénisme, l'Orient.

C'est de leur combinaison que naquit l'art byzantin. Parmi les formes nouvelles de l'architecture qu'il employa, les unes, la basilique ou l'octogone, étaient, on le verra, dès longtemps familières à l'art hellénistique ; d'autres, comme la coupole, lui vinrent de l'Assyrie et de la Perse. De même, dans la décoration, il combina volontiers les motifs pittoresques du décor alexandrin avec l'ornementation plus compliquée, géométrique ou zoomorphique, avec les raffinements de la polychromie que lui apprit l'Orient. Dans la peinture enfin, au style pittoresque hellénistique il substitua bien vite le goût du style historique et monumental. C'est ce mélange de tendances diverses qui explique précisément, selon la juste remarque de Kondakof, que l'art byzantin du iv^e et du v^e siècle soit si malaisé à définir nettement. Peu à peu, à mesure que, sous l'influence de Constantinople, se grouperont et se coordonneront les formes et les formules, à mesure qu'une certaine unité s'établira, les caractères de l'art byzantin apparaîtront plus précisément. Mais dès maintenant on peut prévoir l'orientation qu'il prendra. Il sera un art officiel et un art surtout oriental.

Art religieux et art profane. — Il faut ajouter que, malgré la façon dont il se mit au service de l'Église, cet art byzantin ne fut pas seulement un art religieux. Si le christianisme trouva en lui un moyen de célébrer son triomphe, l'hellénisme, en transmettant à Byzance le goût des sujets et des types antiques, l'Orient, en lui apportant la tradition monarchique qui fait de l'art l'instrument de la glorification du souverain, amenèrent tout naturellement, en face de l'art religieux, la création d'un art profane. La peinture d'histoire, inspirée de l'esprit et des motifs orientaux, et correspondant d'ailleurs à ce goût de vérité réaliste que l'on a déjà signalé, eut à Byzance, dès les premiers siècles chrétiens, un magnifique développement. Malheureusement, les œuvres de cet art profane nous sont fort imparfaitement connues. Mais il exista, et peut-être même a-t-il précédé l'art religieux et influé sur son développement. Depuis les temps lointains des Assyriens et des Achéménides, l'Orient connaissait et pratiquait la « peinture d'apparat et d'histoire ». C'est là que de bonne heure on chercha des modèles pour glorifier les hauts faits des empereurs ; et des murs des palais impériaux cet art réagit peut-être sur l'art religieux lui-même, « en le pénétrant à la fois de sa puissance expressive et de sa rigidité solennelle ¹ ».

1. Millet, *Art byz.*, 180.

III

ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DE L'ART BYZANTIN

Ainsi, par quelque côté qu'on le considère, l'art chrétien du iv^e siècle apparaît tout pénétré d'influences orientales, qu'elles soient dues à la floraison persistante de l'hellénisme, ou qu'elles proviennent de la renaissance de l'ancien Orient. Mais à ces éléments, dont l'action est indéniable, d'autres ne se sont-ils point ajoutés ? et d'autre part, où et comment s'est accomplie la fusion de ces apports divers en un tout homogène et harmonieux ?

Orient ou Rome ? — On a attribué pendant longtemps, on attribue volontiers encore une part prépondérante, souvent même exclusive, à l'influence de Rome dans la formation de l'art chrétien. Certains savants, au premier rang desquels il faut nommer Wickhoff¹ et dans une certaine mesure Riegl², pensent que, durant les deux premiers siècles de l'empire, il se forma en Occident un art spécifiquement romain, qui se répandit uniformément dans tout le monde politiquement soumis aux Césars. Cet « art d'empire romain » (*Römische Reichskunst*) aurait, en Orient, remplacé la vieille culture hellénistique à son déclin et y aurait constitué le fondement sur lequel, au iv^e et au v^e siècle, s'éleva l'art chrétien. D'autres écrivains, tels que Kraus³, tout en concédant qu'à l'origine l'art chrétien des premiers siècles a dû à l'Orient une part de son inspiration, estiment qu'après la paix de l'Église, Rome fournit à toute la chrétienté les types et le style qu'adopta l'art nouveau, et que le grand mouvement artistique qui se développa entre le iv^e et le vii^e siècle en Syrie et en Égypte, en Asie Mineure et à Constantinople, procède uniquement de Rome, et n'est autre chose qu'une forme provinciale de l'art romain de la décadence. Et sans doute, par un certain côté, ces opinions, qui accordent à Rome une suprématie absolue dans la formation de l'art chrétien, peuvent s'expliquer. Tandis que les grandes capitales de l'Orient chrétien, Alexandrie, Antioche, Constantinople même, ou bien ont disparu ou bien ne nous fournissent qu'un nombre fort restreint de monuments, Rome, au contraire, demeurée debout, et toute

1. Hartel et Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Vienne, 1895.

2. Riegl, *Die spät-römische Kunstindustrie*, Vienne, 1901. Cf. du même auteur, *Stilfragen*, Berlin, 1893.

3. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, t. I, Fribourg, 1896.

pleine des souvenirs illustres de l'art chrétien, s'impose à l'attention et l'accapare par le prestige prodigieux dont fut environnée de bonne heure la ville pontificale. Nul ne se demande si ces monuments romains ne doivent point à l'Orient les traits les plus caractéristiques qui nous frappent en eux : nul ne se préoccupe de chercher en Orient des points de comparaison qui en éclairent l'origine. Avec beaucoup d'intransigeance et parfois aussi d'assez singulières ignorances, on dogmatise sur des problèmes qui réclament la plus minutieuse étude, et jusqu'en ces dernières années bien peu de savants avaient osé s'inscrire en faux contre ces théories.

Les théories de Strzygowski. — Il n'est que juste de rappeler que Courajod, il y a près de trente ans, avait, dans ses *Origines de l'art roman et gothique*¹, mis en lumière avec insistance la part qui revient à l'Orient syrien dans la formation de l'art chrétien, et que plus récemment M. Choisy définissait excellemment l'art byzantin, en écrivant qu'il est « l'esprit grec s'exerçant, au milieu d'une société à demi asiatique, sur des éléments empruntés à la vieille Asie² ». Pourtant, ce n'est qu'en ces derniers temps que la science a réagi sérieusement contre l'hypothèse des romanistes. En 1900, dans un beau livre, intitulé *Origines hellénistiques de l'art byzantin*, Ainalof montrait, par des exemples précis, tout ce que cet art devait à la culture hellénistique d'Égypte et de Syrie, et en particulier au style pittoresque qui caractérise l'art alexandrin. Simultanément, dans un ouvrage retentissant, intitulé de façon significative *Orient oder Rom*, un professeur de Graz, Strzygowski, revendiquait nettement pour l'Orient le rôle jusque là attribué à Rome. Par une série d'exemples bien choisis, il prouvait que, durant les trois premiers siècles de l'ère chrétienne, il exista en Orient, en Égypte, en Syrie, en Asie Mineure, un art chrétien original, indépendant de toute influence romaine. Que cet art se manifestât, dans le domaine de l'architecture, par des églises telles que celles de la Syrie centrale ou du plateau anatolien, dans le domaine de la peinture, par des ouvrages tels que les fresques d'une catacombe palmyrénienne du III^e siècle ou les portraits si vivants et si expressifs découverts au Fayoum, dans le domaine de la sculpture enfin, par toute une suite de sarcophages d'Asie Mineure, au relief méplat, creusé à la virole, et qui datent

1. Courajod, *Origines de l'art roman et gothique*, Paris, 1899. Cf. de Darstein, *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*, Paris, 1882.

2. Choisy, *L'Art de bâtir chez les Byzantins*, p. 6.

du III^e siècle, ou par les fragments de sculpture encastrés dans la façade de l'église du Saint-Sépulcre et qui proviennent de la basilique de Constantin, de l'examen de tous ces monuments se dégagait une conclusion identique. Ils n'avaient d'une part aucun rapport avec les ouvrages de l'art romain, et d'autre part, tous ces produits d'un art local se ressemblaient par certains traits communs. Dans tous on pouvait observer un singulier goût de réalisme dans la façon de traiter les figures, une place grandissante faite à la décoration, des motifs d'ornement d'une variété, d'une souplesse, d'une fantaisie qui n'avaient rien de la régularité romaine, enfin et surtout des effets obtenus, non plus par le modelé puissant des formes, mais par l'opposition des couleurs sur le fond presque uni du relief. De ces traits, certains étaient nettement hellénistiques, et Strzygowski démontrait sans peine qu'ils procédaient du grand mouvement d'art qui, durant les trois premiers siècles de l'ère chrétienne, se développa « dans les grandes villes orientales du monde hellénistique, en particulier à Alexandrie, à Antioche et à Éphèse¹ ». Mais d'autres traits venaient d'ailleurs : plus purement orientaux, ils se rattachaient aux plus anciennes traditions des divers pays d'où provenaient ces monuments.

Strzygowski, en effet, a mis en pleine lumière le remarquable phénomène historique, signalé un peu plus haut, qui se produisit en Orient à partir de l'époque chrétienne. Assurément la culture hellénique subsista dans les grandes villes du littoral méditerranéen. Mais tandis qu'autrefois ces grandes cités propageaient puissamment à l'intérieur la civilisation grecque, maintenant cet arrière-pays, au contact de la Perse sassanide, reprit conscience de ses antiques et primitives traditions. Devant le vieil Orient qui se réveille, partout alors l'hellénisme recule. Des vallées du Tigre et de l'Euphrate, l'esprit oriental réagit sur les pays jadis hellénisés. En Égypte, le vieux fond traditionnel, si tenace à travers toutes les révolutions politiques, se ranime. En Syrie, les vieilles traditions sémitiques reprennent le dessus. Il en va de même dans la région de la Mésopotamie septentrionale, dans le pays qui a pour centres Edesse, Amida, Nisibe, et semblablement dans tout l'arrière-pays qui forme le haut plateau anatolien. Partout, à ce contact, naît un art original et vivace, où l'hellénisme se pénètre profondément

1. *Orient oder Rom*, p. 8.

d'Orient ; et jusque dans les grandes villes hellénistiques, se fait sentir l'effet de cette féconde combinaison ¹.

Depuis lors, chaque année, avec une inlassable activité, Strzygowski a développé, enrichi, fortifié sa doctrine ; et peut-être même tend-il aujourd'hui à diminuer avec quelque excès, au profit de l'Orient, l'influence de la culture hellénistique. Il était, je pense, plus près de la vérité lorsqu'il écrivait dans son livre *Kleinasiens, ein Neuland der Kunstgeschichte* : « Ce sont les grands centres hellénistiques de l'Orient qui ont préparé la naissance du nouvel art mondial. L'arrière-pays égyptien, syrien et anatolien ne joue, en comparaison d'eux, qu'un rôle secondaire ² ». Mais, quelle que soit la proportion, d'ailleurs considérable, des influences purement orientales dans la combinaison d'où sortit l'art chrétien, ce sera le mérite incontestable de Strzygowski d'avoir montré tout ce qu'il y eut, entre le iv^e et le vi^e siècle, de vie et d'activité créatrice dans tout cet Orient de Syrie, d'Égypte et d'Asie Mineure, d'avoir établi de façon décisive que, pour connaître les origines de l'art chrétien et byzantin, ce n'est point vers Rome qu'il faut tourner les yeux. Au iv^e et au v^e siècle, cet art, loin de recevoir quelque chose de Rome, s'est au contraire développé en dehors d'elle, par la combinaison du vieil Orient et de l'hellénisme, et il a exercé dans tout le monde chrétien, et jusqu'à Rome même, une influence prépondérante.

Les théories dont je viens d'exposer à grands traits les lignes générales ont, en ces derniers temps, renouvelé trop complètement la difficile et délicate question des origines de l'art byzantin pour qu'il ne fût point indispensable d'en marquer ici, au moins brièvement, l'importance. Et aussi bien, si pour quelques points de détail, on peut ne point partager les idées de Strzygowski, il faut reconnaître que, dans l'ensemble, la doctrine qu'il soutient paraît inattaquable. Mais s'il convient donc d'exclure Rome complètement du débat, d'attribuer à l'hellénisme pénétré par l'Orient la place essentielle dans la formation de l'art byzantin, il faut également faire sa part à la capitale de l'empire oriental, à Constantinople.

Rôle de Constantinople. — Du jour où, par la volonté de Constantin, Byzance devint la résidence du prince et le centre

1. Cf. en particulier sur ces questions le mémoire déjà cité, *Hellas in des Orients Umarmung*.

2. *Kleinasiens*, p. 183.

politique de la monarchie, elle devait nécessairement exercer une influence. Sans doute, au début et durant tout le cours du iv^e siècle, les provinces asiatiques, avec leur long passé de civilisation, l'emportèrent en importance sur la nouvelle ville impériale. Antioche et la Syrie furent alors, plus que Constantinople, le véritable centre de gravité du monde oriental. Sans doute aussi, jusqu'au vi^e siècle, une activité vivace et féconde se manifesta dans ces provinces d'Égypte, de Syrie, d'Asie-Mineure, et l'art original et hardi qui s'y constitua rayonna de là sur tout le reste de l'empire. Tout cela est indéniable. Pourtant, dès le v^e siècle, Constantinople préluait à ses futures destinées ; selon l'expression de Strzygowski, « le nouveau centre qui grandissait dans la capitale commença bien vite à prendre la direction dans les choses d'art. » Et cela s'explique aisément. Admirablement située au point où l'Europe et l'Asie se rencontrent, la ville de Constantin, par le magnifique développement de son commerce, se trouvait en relations avec tous les peuples de l'univers. Cité neuve, sans traditions séculaires, elle était toute prête à accueillir tout ce que lui apportaient les civilisations les plus diverses. Capitale de la monarchie, centre de l'orthodoxie et de l'hellénisme, elle attirait naturellement à elle toutes les forces du monde chrétien. Nul terrain n'était donc plus propice pour combiner les traditions diverses des civilisations de la Grèce et de l'Orient ; nul milieu ne se prêtait mieux à accepter les méthodes et les procédés qui lui venaient du monde persan ou du monde hellénistique ; nulle cité n'était enfin plus capable de coordonner ces formules diverses, de façon à les fondre en un style nouveau. C'est sous « la triple constellation », comme dit Strzygowski, d'Alexandrie, d'Antioche et d'Éphèse, que Constantinople naquit et grandit. Mais si, comme l'écrit le même savant, « l'art byzantin s'est préparé en Asie Mineure, en Syrie et en Égypte, s'il a grandi dans les centres hellénistiques, à Antioche en particulier, c'est pourtant seulement à Constantinople, au v^e et au vi^e siècle, qu'il a atteint sa pleine croissance et trouvé son unité, et c'est de là seulement qu'il a réussi à exercer sa suprématie sur l'ensemble du monde civilisé ¹. » Il est certain que, dans la nouvelle résidence impériale, la profusion des constructions nouvelles, le luxe de la cour, le contact permanent avec les chefs-d'œuvre de l'hellénisme

1. Strzygowski, *Hellas in des Orients Umarmung*, p. 16. Cf. du même auteur l'introduction au t. III des *Byzantinische Denkmäler*, Vienne, 1903, intitulée : *Ursprung und Sieg der altbyzantinischen Kunst*.

devaient produire de bonne heure un grand et puissant mouvement d'art. Accueillant de toutes parts les formes et les procédés, adoptant les méthodes que lui fournissait l'Orient hellénistique ou persan, les coordonnant, les appliquant avec une ingéniosité et une hardiesse jusqu'alors inconnues, Constantinople les consacra et les fit en quelque manière propres de l'art byzantin. « Les systèmes d'architecture, écrit encore Strzygowski, particuliers aux trois régions les plus importantes de l'Orient hellénistique (Égypte, Syrie, Asie Mineure) se combinent pour former la nouvelle forme d'art hellénistico-orientale, la byzantine, et Sainte-Sophie doit être considérée comme l'incomparable monument de cette réciproque pénétration ¹. »

C'est pour cela que le nouvel art chrétien, qui se constitua au iv^e siècle, mérite bien le nom d'art byzantin. C'est Byzance, en effet, qui l'a orienté dans les voies jusqu'alors inconnues qui lui furent propres : c'est elle qui l'a marqué de son empreinte. C'est à Constantinople, au vi^e siècle, que, par la volonté de Justinien, l'art byzantin a trouvé sa pleine expression et sa formule définitive ; et c'est de là que son influence, durant ce premier âge d'or où il brilla d'un éclat incomparable, a rayonné sur le monde entier.

1. *Kleinasion*, p. III-IV.

CHAPITRE II

LES ORIGINES SYRIENNES

Hellénisme et christianisme en Syrie. — I. Les monuments de l'architecture.

Antioche et les villes mortes de la Syrie centrale. Les basiliques. Les édifices à plan central. Le problème de la coupole et les solutions syriennes. L'art syrien et l'architecture byzantine. — II. La décoration sculptée. Évolution des motifs. Évolution des procédés. Influence de l'Orient dans cette évolution. Mschatta. L'art syrien et la décoration byzantine. Rôle de la Syrie dans la formation de l'iconographie. — III. La décoration polychrome dans les édifices syriens. Ce que Byzance doit à la Syrie.

Hellénisme et christianisme en Syrie. — Entre les diverses régions où l'on doit chercher les origines de l'art chrétien d'Orient, la Syrie présente, entre le iv^e et le vi^e siècle, une importance et un intérêt tout particuliers. C'était un pays riche, extrêmement peuplé; des industries florissantes y étaient établies; de grandes villes, commerçantes et prospères, s'y rencontraient en foule; on y entretenait des relations actives, d'une part avec tous les pays méditerranéens, la Sicile et l'Afrique, les rivages de l'Adriatique et la Gaule, de l'autre, — et ceci est à retenir — avec l'intérieur du continent asiatique, la Perse, l'Asie centrale, l'Inde et la Chine même. Le mouvement intellectuel n'y était pas moins considérable. Les écoles d'Antioche, d'Edesse, de Nisibe, celle de Gaza, où l'on enseignait la rhétorique, celle de Béryte, où l'on étudiait le droit, étaient célèbres dans tout l'Orient; et la multitude d'écrivains illustres, ecclésiastiques ou profanes, que vit naître la Syrie, atteste suffisamment le goût qu'on y avait des choses de l'esprit. Enfin les gens de cette région avaient une ardeur passionnée pour tout ce qui touchait à la religion. Leur dévotion était grande, leur fanatisme souvent fort intolérant. Nulle part les querelles théologiques n'ont excité plus d'attention, allumé plus de haines; toute l'histoire de la province au v^e et au vi^e siècle tourne autour des luttes du nestorianisme et du monophysisme. Nulle part non plus l'ascétisme n'a trouvé un terrain plus propice. La Palestine, la Syrie, la Mésopotamie septentrionale étaient, dès le iv^e siècle, couvertes de couvents et peuplées de solitaires. Dans un

tel milieu, riche, intelligent et pieux, l'art chrétien aussi devait tout naturellement se développer magnifiquement.

Toutefois, ce puissant mouvement artistique devait prendre en Syrie un caractère original. Malgré la profonde influence exercée par la culture grecque, malgré la longue durée de la domination romaine, ce pays était toujours demeuré fort particulariste. Assurément, les grandes cités telles qu'Antioche étaient devenues assez vite des capitales de l'hellénisme, à ce point que, dans cette ville, le christianisme eut bien de la peine à déraciner pleinement tous les vestiges païens. Mais, sous ce vernis d'hellénisme, persistaient, surtout dans les campagnes, les traits caractéristiques de la race sémitique, si profondément empreints sur les âmes que le christianisme syrien en prit un aspect tout spécial. Les grandes hérésies, en effet, pour lesquelles la province se passionna, ne sont pas autre chose que des manifestations de cette humeur séparatiste que les populations syriennes étaient heureuses de montrer en toute occasion, qu'une réaction contre l'esprit hellénique que représentait Constantinople. Or, le triomphe du christianisme, naturellement hostile à la culture classique et païenne, ne fit, en mettant celle-ci en échec, que développer ces tendances nationales. La période qui suit la paix de l'Église fut marquée par un réveil presque immédiat de la langue et de la littérature syriaques, et dans l'art pareillement se manifesta une semblable renaissance des vieilles traditions indigènes. Des formes nouvelles s'y rencontrent alors, qui n'ont plus rien de grec ni de romain, et dont certaines même sont assez étranges. Sous ces influences, tandis que l'Occident s'abâtardit, un art nouveau apparaît ici, vivant, savant, capable de trouver des voies originales et fécondes. Le contact incessant de la Syrie avec l'Orient de Mésopotamie et de Perse ne pouvait que renforcer ces tendances et faire fructifier ces germes. Et ainsi, dans l'art chrétien de Syrie, se trouvèrent tout naturellement appelées à collaborer les trois forces qui ont produit l'art byzantin : le christianisme, l'hellénisme et l'Orient.

I

LES MONUMENTS DE L'ARCHITECTURE

Antioche et les villes mortes de la Syrie centrale. — Dès le début du IV^e siècle, et depuis lors sans interruption jusqu'à la fin

du ^{vi}e, l'architecture syrienne s'épanouit en une merveilleuse floraison de constructions. Les plus célèbres furent les sanctuaires élevés par Constantin et sa mère aux endroits que sanctifiait le souvenir du Christ. Ce furent, à Jérusalem, la basilique et la rotonde du Saint-Sépulcre ; sur le Mont des Oliviers, l'église de l'Ascension ; à Bethléem, la basilique de la Nativité ; à Nazareth, celle de l'Annonciation ; ailleurs, d'autres encore, par exemple celle de Tyr. Du ^{iv}e siècle également date la belle basilique qui est devenue aujourd'hui la grande mosquée de Damas. Mais c'est Antioche surtout, qu'on surnommait « la Grande » ou « la Belle », qui devint une des plus magnifiques cités de la Syrie. Dans cette ville riche, éprise de luxe, de bien-être, de plaisir, les empereurs du ^{iv}e siècle résidèrent presque aussi volontiers qu'à Constantinople. Dans cette grande métropole ecclésiastique et politique, vraie reine de l'Orient, ils multiplièrent les édifices les plus somptueux. C'est là que Constantin en particulier bâtit, en 331, la magnifique église octogonale, « l'église dorée », comme on l'appelait, qui n'avait point sa pareille dans tout l'empire romain. C'était, dit Eusèbe, « un édifice unique par sa grandeur et sa beauté », avec ses vastes portiques qui y donnaient accès, ses deux étages d'une hauteur prodigieuse, le luxe de sa décoration faite de métaux précieux. D'autres constructions encore s'élevèrent auprès de cet admirable monument. Et on conçoit sans peine qu'Antioche, foyer d'une civilisation si brillante, ait pris naturellement en Syrie la direction de l'art chrétien.

Malheureusement nous savons fort mal ce que fut cet art antiochéen, et d'une manière générale ce que fut l'art chrétien dans les grandes villes hellénistiques de Syrie et de Palestine. A peine voit-on, en combinant la description d'Eusèbe avec les rares débris de l'édifice qui ont été retrouvés, que le *martyrion* bâti par Constantin à Jérusalem était une basilique du type hellénistique, précédée à l'est d'un vaste atrium et de propylées, partagée à l'intérieur en cinq ou trois nefs couvertes en charpente et pourvue de tribunes au-dessus des bas-côtés¹. C'est sur le même plan qu'est bâtie — à cela près qu'elle n'a point de tribunes — la basilique de Bethléem ; et la grande mosquée de Damas est un édifice du même type. Quant aux monuments d'Antioche, il n'en reste rien que le témoignage des textes. Et l'on serait fort embarrassé en conséquence de caractéri-

1. Heisenberg, *Die Grabeskirche in Jerusalem*, Leipzig, 1908.

ser l'architecture chrétienne de Syrie, si une rare bonne fortune n'avait conservé une incomparable série de constructions, élevées pour la plupart précisément dans le voisinage d'Antioche, et probablement sous l'influence artistique de cette grande cité¹.

A l'est de cette ville, dans la Syrie du Nord, et plus au sud, dans

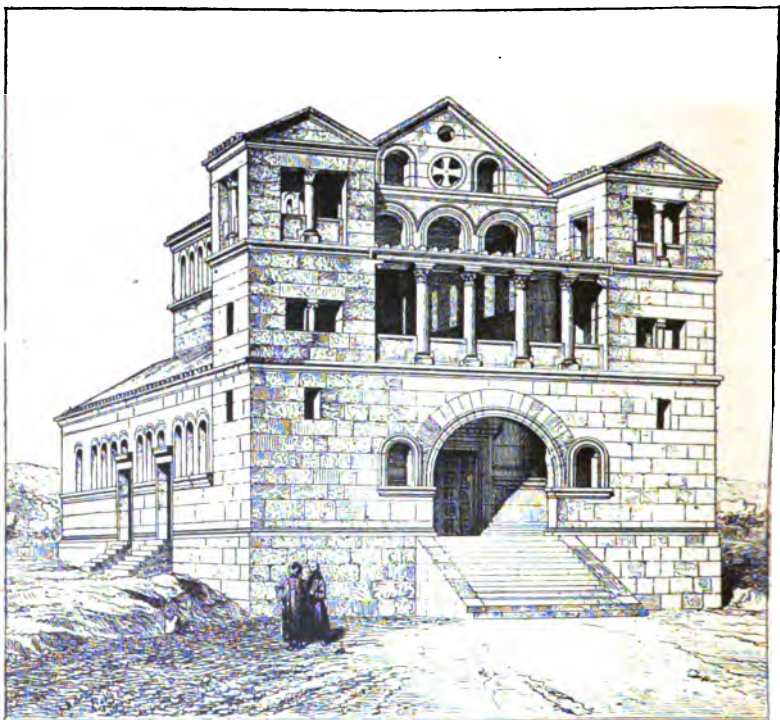


Fig. 1. — Église de Tourmanin (restauration), (d'après Vogüé, *Syrie centrale*).

le district du Hauran, les découvertes de M. de Vogüé (1860-1861), complétées par les recherches plus récentes des expéditions russe

1. Vogüé, *Syrie centrale, Architecture civile et religieuse, du I^{er} au VII^e siècle*, Paris, 1865-1877; Ouspenski, *Monuments archéologiques de Syrie* (en russe) (JJR, t. 7 (1902); Kondakof, *Voyage archéologique en Syrie et Palestine*, Pétersbourg, 1904 (russe); H. C. Butler, *American archaeological expedition to Syria*, t. II. *Architecture and other arts*, New-York, 1903; H. C. Butler, *Princeton University Archæological expedition to Syria, division II: Ancient architecture in Syria*, Leyde, 1908.

et américaine, ont fait connaître toute une suite de villes mortes, « dont la vue transporte le voyageur au milieu d'une civilisation perdue et lui en révèle pour ainsi dire tous les secrets ». L'impression qu'on y éprouve est « analogue à celle que l'on éprouve à Pompeï, mais plus nouvelle. En effet, toutes ces cités, qui sont au nombre de cent sur un espace de trente ou quarante lieues, forment un ensemble où tout se lie, s'enchaîne, appartient au même style, au même système, à la même époque enfin, et cette époque est l'époque chrétienne primitive, celle qui s'étend du iv^e au vii^e siècle de notre ère¹ ». Dans ces villes, brusquement abandonnées au vii^e siècle par leurs habitants, fuyant devant l'invasion perse ou arabe, les édifices, protégés par le désert qui les environne, et seulement ébranlés par les accidents naturels, sont, sur beaucoup de points, demeurés merveilleusement intacts². Et dans ces magnifiques constructions, édifiées avec un soin minutieux en matériaux de qualité admirable, toute la société chrétienne de Syrie revit à nos yeux, avec sa prodigieuse richesse, ses goûts de luxe, ses préoccupations religieuses ou charitables, ses sentiments coutumiers, et la magnificence de ses bâtiments. On trouve là des maisons, des villas, des hôtelleries, des cloîtres, surtout des églises, dont beaucoup, datées d'une manière précise, jettent un jour singulier sur l'évolution de l'architecture du iv^e au vi^e siècle dans ces régions. Assurément — et ceci doit être remarqué — pour l'histoire propre de l'art byzantin, ces ouvrages syriens n'ont point, on le verra, une importance capitale, et ils diffèrent profondément par certains points des monuments caractéristiques de cet art. Mais on y trouve du moins, de même que dans le style byzantin, une combinaison des éléments helléniques et des vieilles traditions orientales ; et par là, outre l'intérêt considérable qu'ils offrent par eux-mêmes, ces monuments prennent une singulière valeur, par tout ce qu'ils nous apprennent indirectement sur les origines et la formation de l'art byzantin.

Les basiliques. — La plupart des églises syriennes sont des basiliques, généralement à trois nefs (une seule, celle de Soueïda, en a cinq), et terminées par trois absides. Elles offrent d'ordinaire la forme d'un rectangle parfait ; tantôt, en effet, elles s'achèvent par un

1. Vogüé, *loc. cit.*, p. 7-8.

2. Le peuplement partiel du pays a toutefois, depuis le moment où M. de Vogüé les visita (1860), gravement endommagé plusieurs de ces édifices. C'est ainsi que la belle église de Tourmanin a été complètement démolie pour bâtir un poste militaire et un village.

sanctuaire carré, tantôt, et plus fréquemment, par une abside courbe à l'intérieur, et empâtée extérieurement dans un cadre rectiligne. Ce n'est qu'au cours du v^e siècle, et surtout au vi^e, qu'apparaît l'abside faisant saillie sur le chevet de l'édifice, et qui prend alors une forme demi-circulaire ou polygonale. Mais, tout en se conformant ainsi à un plan très connu, dont on rencontre au iv^e siècle des exemples en



Fig. 2. — Église de Qalb-Louze (d'après Vogüé, *Syrie centrale*).

Orient comme en Occident, les édifices syriens présentent nombre de dispositions originales et nouvelles. Ils doivent d'abord un caractère très spécial aux procédés mêmes de la construction et à la nature des matériaux employés : ils ne sont point, comme les monuments byzantins, bâtis en briques et en moellons, mais en pierres de taille de grand appareil. En conséquence, la voûte s'y rencontre rarement, et les tribunes au-dessus des bas-côtés ne s'y trouvent presque jamais. Pour d'autres raisons, on n'y voit point, comme dans la basilique hellénistique, le vaste atrium carré précédant la façade. Comme cette grande cour tenait trop de place, on n'en conserva qu'un seul côté, le portique attaché au corps de l'église, et ce portique ne tarda pas à prendre, au vi^e siècle, un aspect caracté-

ristique et fort pittoresque. Conformément à de très anciennes traditions orientales, qui remonteraient, d'après certains savants, jusqu'au *chilani* hittite, et que l'on trouve suivies en tout cas dans les palais persans de Firouz-Abad et du Servistan, le narthex devint un véritable porche, s'ouvrant par une large baie arquée



Fig. 3. — Église de Qalb-Louzé. Intérieur (d'après Butler .

entre deux tours carrées et surmonté d'une terrasse formant loggia couverte ou balcon. Un haut escalier donnait accès à cette entrée.

L'intérieur de ces églises syriennes n'était pas moins remarquable. Au-dessus des colonnes ou des piliers, l'architrave antique est remplacée par des arcades, et par-dessus ces arcades, jusqu'à la toiture de la nef principale, s'élève un mur, percé d'une longue série d'élégantes fenêtres. Comme dans la basilique hellénistique, l'église est couverte d'une charpente en bois, dont les poutres transversales s'appuient sur des colonnettes en encorbellement disposées entre les fenêtres. Quelquefois, surtout dans les constructions du VI^e siècle, les colonnes sont remplacées par des piliers quadrangulaires, qui

permettent de donner une portée plus grande aux arcades. Quelquefois, à la même époque, on rencontre des arcs doubleaux jetés par-dessus la nef et destinés à soutenir la charpente (Roueiha). Enfin, vers le même temps, on trouve parfois l'abside en forme de fer à cheval (Zebed; au S. E. d'Alep, datant de 511) et l'arc outrepassé remplaçant le plein cintre (Roueiha). Ainsi, dans toutes ces constructions, se manifeste un art vivant, savant, curieux de trou-



Fig. 4. — Église de Roueiha (Phot. Van Berchem).

ver des voies nouvelles, et qui a produit des édifices tout à fait remarquables par la beauté du style, l'élégance des proportions, l'habile distribution de l'espace et de la lumière, et la richesse de la décoration.

Il est aisé de suivre les progrès de cet art depuis les monuments les plus anciens en date ¹, tels que l'une des basiliques de Roueiha (iv^e siècle) (fig. 4) où pour la première fois l'arcade se substitue à la

1. Les églises datées les plus anciennes sont, au Hauran, celle d'Oum-idj-Djmal, construite en 345, et, dans la Syrie du Nord, celle de Fafirtin, qui est de 372. Cf. sur l'origine du type : H. C. Butler, *The Tychaion at Is-Sanamen and the plan of early churches in Syria* (R. A. 1906, II, 413).

plate-bande, ou bien l'église de Mchabbak (v^e siècle) (fig. 5) si heureusement conservée et si élégante dans ses amples et harmonieuses proportions ¹, jusqu'à ces constructions du vi^e siècle, dont M. de Vogüé dit justement qu'elles sont « des chefs-d'œuvre que les architectes de nos jours pourraient étudier avec profit ». Dans ces belles basiliques de Bakirha (546) ou de Baqouza, dans celle de Tourmanin (fig. 1), telle que nous la montre la restauration de M. de Vogüé, dans celle de



Fig. 5. — Église de Mchabbak. Extérieur (d'après Butler).

Qalb-Louzé surtout (fig. 2 et 3), qui est vraiment la merveille de cet art, l'architecture syrienne a atteint son apogée. Ce qui frappe dans ces monuments, c'est le constant souci d'innovation qui anime les constructeurs, leur incessant effort pour modifier et perfectionner leurs ouvrages, la souple ingéniosité avec laquelle ils unissent aux traditions helléniques les inspirations que leur apporte le contact du vieil Orient. C'est à l'Orient d'ailleurs qu'ils vont le plus volontiers. Ils lui empruntent et l'arc outrepassé et la façade si décorative à porche central flanqué de deux tours. Pour ménager plus d'espace à l'intérieur de leurs bâtiments, ils abandonnent la colonne grecque, et sur des piliers rectangulaires ils posent des arcades plus large-

1. C'est une des plus hautes. Les colonnes y ont près de 5 mètres.

ment ouvertes ; au chevet, ils mettent la saillie de l'abside, décorée de deux étages de demi-colonnettes superposées ; et sur toutes les murailles enfin, ils répandent une ornementation d'une richesse merveilleuse, encadrant les fenêtres et les portes de moulures courbes qui se replient en spirales, couronnant la baie d'entrée de loggias ou de balcons élégants, mêlant sans cesse dans cette décoration, avec une savante habileté, les motifs classiques aux éléments qui leur viennent de l'Orient.

Les édifices du Hauran ont un aspect plus original encore. La rareté du bois dans cette région de la Syrie a amené l'emploi exclusif dans la construction d'un basalte très dur, et ceci déjà a donné aux monuments une physionomie très particulière. De très bonne heure en outre, et plus tôt même que dans la Syrie du Nord, l'Orient a fait sentir son influence sur la disposition de ces bâtiments. Ce sont, comme dans la région d'Antioche, des basiliques pour la plupart ; mais, dès le second siècle, l'arcade s'y rencontre aussi fréquemment employée que le linteau. Le manque de bois, d'autre part, a obligé à renoncer à la couverture en charpente, et à y substituer des arceaux transversaux en pierre, jetés par-dessus la nef et qui supportent un toit plat en dalles. Le procédé, qu'on observe dès le III^e siècle dans les édifices païens de Chaqqa, a passé de là au IV^e siècle dans les églises de Qennaouat et de Tafka. Ainsi se constitua dans cette région un style tout à fait original, très pénétré des traditions orientales, moins élégant sans doute, moins pleinement développé que celui de la Syrie du Nord, mais intéressant et curieux dans sa forte simplicité.

Les édifices à plan central. — A côté des édifices de plan basilical, les architectes chrétiens de Syrie, désireux de ne point indéfiniment reproduire les mêmes modèles, édifièrent aussi des constructions à plan central, de forme circulaire ou octogonale, que surmontait une coupole. C'est à ce type que se rattachaient en Syrie la rotonde bâtie par Constantin au-dessus du Saint-Sépulcre, avec sa colonnade intérieure supportant la coupole, et ses tribunes couronnant le pourtour annulaire du monument, et pareillement l'église octogonale, elle aussi pourvue de tribunes, bâtie à Antioche par Constantin. C'est au même type qu'appartient en Mésopotamie l'octogone légèrement ovale de Wiranscheir (Constantina), avec sa coupole portée sur huit piliers, ses tribunes annulaires, son narthex carré flanqué de deux tours et surmonté d'une loggia, qui précédait l'entrée occidentale. Ce monument, que Strzygowski date du IV^e siècle, doit peut-être

plutôt être attribué au ^{vi}^e. Mais il n'en est pas moins remarquable pour attester l'intéressant effort d'invention qui est le trait caractéristique de l'architecture syrienne ¹.

Ce génie créateur se manifeste surtout dans un édifice, où se combinent le plan basilical et la construction à plan central, et dont on a pu dire sans exagération qu'il est « le joyau archéologique de la

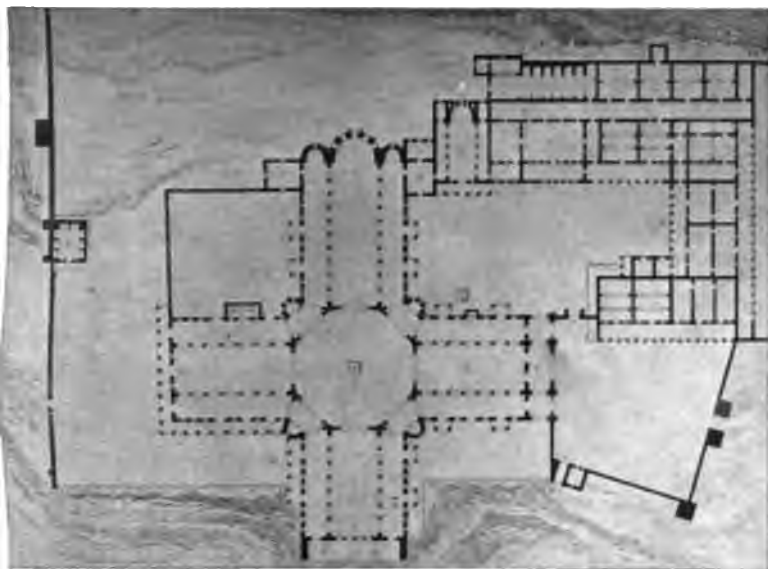


Fig. 6. — Plan du couvent de Saint-Syméon (d'après Vogüé, *Syrie centrale*).

Syrie centrale ² » et l'une des plus belles œuvres de l'art chrétien. C'est, entre Antioche et Alep, le couvent de Saint-Syméon Stylite (Kalat Seman), bâti vers la fin du ^v^e siècle autour de la colonne que le célèbre ascète avait illustrée par son long séjour et ses miracles.

Le plan général de l'édifice est aussi original que savant (fig. 6). Sur quatre des faces d'une cour octogonale à ciel ouvert, qui forme le centre du monastère, s'embranchent quatre basiliques à trois nefs,

1. Strzygowski, *Kleinasien*, 96 et suiv.

2. Vogüé, *loc. cit.*, 141-153 et pl. 139-50.

disposées de manière à dessiner une croix gigantesque. Celle de l'est, terminée par une abside saillante, constitue l'église propre-



Fig. 7. — Vue sur la cour octogonale de Saint-Syméon (Phot. Van Berchem).

ment dite, consacrée à la mémoire du saint; les autres sont de vastes promenoirs, destinés à accueillir la foule des pèlerins. Dans

cet édifice énorme, d'un art tout local, se manifestent toutes les particularités du style syrien, et spécialement cette richesse dans l'ornementation qui en est l'un des traits les plus caractéristiques. Que l'on regarde la décoration extérieure de l'abside, avec ses fines colonnettes superposées en deux étages (fig. 14), ou le beau portique à trois arcades qui donne accès à la basilique du sud (fig. 15), ou encore les larges arcades qui encadrent l'octogone central (fig. 7), on ne saurait admirer assez la variété, la fantaisie, la magnificence de l'ornementation, la souplesse et l'habileté de l'exécution. Et si l'on songe à la multitude des pèlerins qu'attirait au monastère, de tous les points du monde oriental, et de l'Occident même, la renommée de saint Syméon, on admettra volontiers qu'un monument si célèbre, et d'une si prodigieuse splendeur, ait dû avoir quelque influence sur le développement de l'art, sur la propagation des types architecturaux aussi bien que des motifs décoratifs.

C'est là précisément ce qui donne aux constructions syriennes à plan central un intérêt tout particulier. On y peut voir par quels essais, par quels tâtonnements les architectes s'efforcèrent de réaliser ce qui fut toujours la préoccupation essentielle de l'art byzantin, à savoir de couronner d'une coupole circulaire un plan carré ou octogonal, et par quels raccords plus ou moins habiles ils parvinrent à passer du polygone au cercle.

Le problème de la coupole et les solutions syriennes. — Depuis longtemps l'art perse employait la coupole, que déjà les Assyriens avaient connue. Dans les palais du Servistan et de Firouz-Abad, on trouve des coupoles soutenues sur quatre trompes d'angle, c'est-à-dire sur des niches sphériques logées aux angles du plan carré et qui constituent une base octogonale, d'où il devient plus aisé de passer au cercle. Ce procédé fut, dès le iv^e siècle, emprunté à la Perse par les architectes byzantins; on le rencontre à cette date dans certaines églises d'Asie Mineure et d'Égypte, et il demeura en usage, jusqu'au xiii^e siècle, dans d'assez nombreux édifices de Grèce et de Sicile. Une autre forme de coupole, qui devait avoir une grande fortune dans l'art byzantin, est la coupole sur pendentifs, où quatre grands arcs pénétrant une calotte sphérique l'échancrent de manière à y déterminer quatre triangles sphériques, qui s'inscrivent entre les courbes des arcades. Ainsi on obtient, sans recourir aux trompes d'angle, « un type de voûte qui s'adapte directement au plan. » Cette solution du problème, qui

1. Choisy, *L'Art de bâtir chez les Byzantins*, p. 87

Manuel d'Art byzantin.

fut la grande trouvaille de l'art byzantin, semble bien être hellénistique et avoir été imaginée, on le verra, en Asie Mineure ; mais elle a également son origine dans les procédés persans. De bonne heure, dans les plaines de l'Elam, qui fournissaient des argiles excellentes, mais où le bois manquait pour établir des cintres, les architectes s'essayèrent à construire des voûtes sans cintrage, maçonnant les briques par tranches verticales accolées les unes aux autres, au lieu de bâtir la voûte par assises rayonnantes s'élevant progressivement dans le vide ¹. Ce procédé plus économique, facile à appliquer avec la brique durcie au feu, fut adopté dès le iv^e siècle par les architectes chrétiens d'Orient ; on verra plus loin de quelle façon il se développa pour donner naissance à la coupole sur pendentifs.]

La Syrie était trop voisine de la Perse, trop pénétrée d'influences orientales, pour qu'elle n'essayât point d'appliquer l'un ou l'autre de ces deux systèmes, pour qu'elle ne tentât point, elle aussi, de résoudre le problème de la coupole. Mais, dans ce pays où la pierre abondait et où la construction appareillée s'était surtout développée, il ne pouvait venir à l'esprit de bâtir, comme dans d'autres régions, des coupoles en briques ou en menus matériaux posés sur un lit de mortier. Les conditions locales imposèrent donc d'autres partis et d'autres artifices, qui méritent d'être examinés.

Dès la fin du i^{er} siècle, le prétoire de Mousmieh montre une tentative pour couvrir un espace carré d'une coupole. Mais c'est surtout au iii^e siècle, dans de petits édifices tels que la Kalybé d'Omm es Zeitoun, datée de 282, et dans celle de Chaqqa (fin du i^{er} siècle) qu'apparaît un essai de solution. Sur chacun des angles du plan carré, une pierre est posée en pan coupé, de façon à déterminer un octogone ; sur chacun des angles de l'octogone, de nouveau une pierre est mise à cheval, de façon que la nouvelle assise forme un polygone à seize côtés ; par un procédé semblable, l'assise suivante a trente-deux côtés, et ainsi insensiblement elle se rapproche de la base circulaire nécessaire à l'assiette de la coupole en blocage qui couronne la construction. Ce système ingénieux ne permettait guère toutefois de couvrir que des espaces assez restreints. « Il est, dit Choisy, au pendentif d'appareil ce que la plate-bande est à la voûte : la portée des pierres disponibles en

1. Cf. sur la différence des deux systèmes les lumineuses explications de Choisy, p. 31-32. On consultera les chapitres V à VIII de cet ouvrage pour toute la question indiquée dans le texte.

limite les applications, et nous sommes loin encore d'une solution définitive et vraiment pratique ¹. »

Les constructeurs syriens étaient trop habiles pour ne point parvenir, même avec les matériaux dont ils disposaient, à construire des coupoles sur pendentifs appareillés (fig. 8). Le plus ancien exemple de ce type se rencontre dans une salle de Djerach où l'on voit, comme dit fort bien Choisy, « une conception asiatique réalisée par une main romaine ».



Fig. 8. — Voûte sphérique appareillée (Jérusalem, porte au Haram-ech-Chérif, d'après Choisy).

De même, ils connurent bien vite sans doute et appliquèrent à Antioche

et au Saint-Sépulcre l'autre procédé de construction, plus pratique, venu de la Perse par l'intermédiaire de l'Asie Mineure, et qui consiste à bâtir des coupoles en menus matériaux sur trompes d'angle ou sur pendentifs. En tout cas on voit qu'au vi^e siècle, dans l'église de Saint-Serge de Gaza décrite par Choricus, ils avaient appliqué le premier de ces types². Cependant ils demeurèrent en général fidèles au procédé local indiqué plus haut et qu'ils se contentèrent de perfectionner. C'est ainsi qu'au vi^e siècle, pour couvrir d'une coupole l'église octogonale de Saint-Georges d'Ezra (fig. 9 et 10),

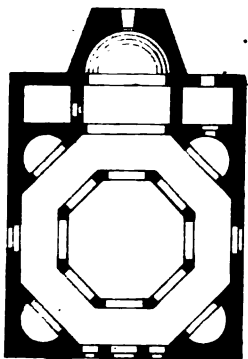


Fig. 9. — Église d'Ezra. Plan (d'après Vogtié. *Syrie centrale*).

bâtie en 515, on posa sur les angles du tambour octogonal des pierres en pan coupé, de façon à déterminer un polygone

1. Choisy, p. 88.

2. Millet, *L'Asie Mineure* (RA, 1905, I, p. 99-100), a traduit et fort ingénieusement commenté le texte de Choricus.

une haute coupole en blocage de forme elliptique. C'est d'une façon semblable qu'en 512 on tenta de couvrir la grande église de Bosra (fig. 11). Sur un tambour circulaire, porté par huit piliers, on construisit la coupole centrale. Mais, comme l'édifice était de



Fig. 10. — Église d'Ezra. Intérieur (d'après Kondakof, *Syrie et Palestine*).

dimensions plus vastes que d'ordinaire, on dut se préoccuper d'alléger les poussées de la voûte, et à cet effet on disposa à l'entour un bas côté annulaire, soutenu à l'extérieur par quatre exèdres placés aux angles d'un carré. Mais, si ingénieux que fût ce parti, les matériaux employés étaient trop lourds, les points d'appui trop faiblement établis, l'espace à couvrir surtout trop grand pour que la solidité en fût durable. La coupole de Bosra ne tarda pas à s'effondrer.

Dans la Syrie du Nord comme au Hauran, les constructeurs s'appliquèrent à résoudre le problème de la coupole. On a retrouvé à Moudjeleia une chapelle polygonale, à Hass et à Roueiha des tombes encore couvertes de coupoles. Ces monuments datent du VI^e siècle, et on y observe les mêmes tâtonnements que dans les édifices du Hauran. Le pendentif ne s'y rencontre point. Sur les angles du plan carré, une pierre est posée en pan coupé, puis échancrée à l'intérieur de façon à former un arc de cercle tangent au carré. Sur cette assise circulaire est édifié un dôme appareillé. Ici encore, comme on le voit, il ne s'agit que d'un artifice ingénieux, résultant des conditions locales de la construction, et l'on y

trouve un exemple intéressant des partis divers employés pour dégager la solution d'un problème qui s'imposait. Mais ces procédés « ne s'étendent guère, comme le dit Choisy, au delà des provinces syriennes, et ils paraissent moins appartenir au fonds commun de l'architecture byzantine qu'à l'école locale de Syrie¹ ». La vraie coupole byzantine n'en vient point ; et l'on peut même se demander si quelques-uns de ces édifices syriens, en particulier ceux du vi^e siècle, tels que les églises d'Ezra et de Bosra, loin de présenter une création originale d'un art local, ne sont pas tout simplement des applications en pierre de ce qui, en d'autres régions de l'Orient, s'exécutait en briques vers le même temps.

L'art syrien et l'architecture byzantine. — Si intéressante que soit donc l'architecture syrienne, il faut se garder de lui attribuer une influence trop grande sur l'art byzantin. Tandis que l'une emploie exclusivement la pierre, les monuments caractéristiques de l'autre sont tous construits en briques et en moellons ;

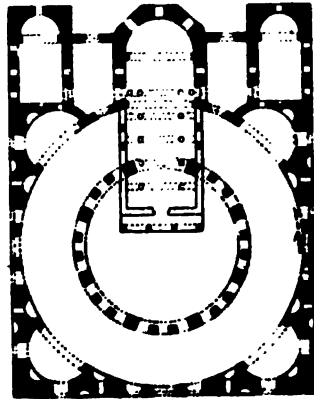


Fig. 11. — Bosra. Cathédrale. Plan (d'après Vogüé, *Syrie centrale*).

et cette différence dans les matériaux a entraîné des différences capitales dans les procédés de la construction et dans les principes mêmes qui règlent l'économie de l'édifice. Assurément, l'architecture syrienne a eu un rôle considérable dans le monde, et son action, on le verra, s'est exercée dans un large domaine, et jusqu'en Occident. Mais Byzance lui doit en somme peu de chose. Il convient donc peut-être, dans une histoire de l'art byzantin, de mettre à part, plus qu'on ne fait d'ordinaire, cet art vigoureux et fécond que, sous l'influence de l'Orient, la Syrie vit naître entre le iv^e et le vi^e siècle. Mais si ce grand mouvement artistique n'a point, par ses édifices, influé sérieusement sur le développement de l'architecture byzantine, il a, par d'autres points, exercé une action considérable et puissante sur l'art byzantin. C'est, d'une part, par le caractère nouveau qu'il a donné à la décoration sculptée, d'autre part, par la place prépondérante qu'eut la Syrie dans la formation de l'iconographie chrétienne.

1. Choisy, p. 90.

II

LA DÉCORATION SCULPTÉE

De très bonne heure, la Syrie avait aimé, dans l'ornementation sculptée dont elle parait les monuments de l'architecture, une magnificence un peu lourde et chargée. Les édifices de Baalbeck et de Palmyre, certaines constructions du Hauran (Qennaouat) attestent, dès l'époque païenne, ce goût de luxe pompeux et compliqué. Cette tendance se développa encore dans les ouvrages de la période chrétienne. Désormais, la décoration prit une place considérable, presque excessive ; elle se répandit, avec une richesse qui touche à la profusion, sur toutes les parties de l'architecture. Chapiteaux et corniches, encadrements des portes et des fenêtres, clôtures des sanctuaires et parapets des tribunes, arcades et linteaux se couvrirent d'ornements sculptés d'une variété et d'une complication extrêmes, où disparut bien vite presque tout souvenir des traditions de l'art classiqué. Par désir d'éblouir, pour réveiller aussi l'attention d'un public un peu blasé, on dédaigna alors de faire simple, on s'ingénia à imaginer des formes nouvelles, et sans peine on les trouva dans les motifs que fournissait l'Orient perse à l'art de ce temps.

Évolution des motifs. — Sous ces influences, insensiblement, les traditions antiques se déformèrent. La feuille d'acanthé chère à l'art classique prend un aspect nouveau. D'une part, l'acanthé molle romaine, si élégante et si vigoureuse, devient moins souple et plus sèche (tombeau d'El Barah ¹). Sa feuille droite, largement étalée, et de plus en plus stylisée, s'applique à la pierre comme une broderie ; elle se déploie sur la plate-bande des linteaux, à la courbe des arcades, en rinceaux qui finissent par s'enrouler autour du fleuron (linteau de Roueiha ²) ou même par se fermer en cercles (linteau d'El Barah ³, linteau de Moudjeleia). D'autre part, un type nouveau apparaît, l'acanthé épineuse, aux feuilles grasses et dentelées, souvent gonflées et comme agitées par le vent. Ce sont ensuite les rinceaux de pampres, jaillissant de grands vases et se développant en une merveilleuse floraison de méandres où se logent parfois des oiseaux

1. Vogüé, *loc. cit.*, pl. 75.

2. *Ibid.*, pl. 68.

3. *Ibid.*, pl. 32.

ou des animaux. L'art syrien semble les avoir particulièrement aimés et en avoir fait un de ses thèmes les plus caractéristiques (Saint-Syméon ¹).

Mais, à côté de ces éléments connus, une foule de motifs nouveaux, surtout géométriques, apparaissent ²; ce sont des cercles ou des losanges enfermant des fleurons, des rosettes, des étoiles à six branches, des hélices, des croix. L'architecture syrienne en a fait un large usage et a diversifié avec une merveilleuse fantaisie les combinaisons de ces disques sculptés (linteau de Béhio ³) (fig. 12). Ailleurs,



Fig. 12. — Lintéau de Béhio (d'après Vogüé, *Syrie centrale*).

ce sont des tresses, des entrelacs, dont le réseau compliqué couvre la pierre d'une véritable orfèvrerie (lintéau de Betoursa ⁴). Enfin, ce sont des figures d'animaux, fantastiques ou réels, paons ou lions, cerfs ou griffons, affrontés aux côtés d'un motif central, vase, croix ou *hom* persan, ou courant parmi des feuillages de vigne ou de lierre (lintéau de Dana ⁵) (fig. 13).

On voit sans peine le caractère nouveau que prend cette décoration. A mesure que le temps marche, de plus en plus nettement elle s'éloigne de l'ornement classique, aussi bien par la façon dont elle est traitée que par l'origine des motifs qu'elle emploie.

Évolution des procédés. — Jadis, dans l'architecture classique, la décoration demeurait toujours subordonnée à l'harmonie générale des lignes. Maintenant un principe nouveau prévaut. La décoration existe par elle-même et pour elle-même : l'ornemaniste met

1. Vogüé, *l. c.*, pl. 146.

2. Cf. Courajod, *Origines de l'art roman et gothique*, p. 115 et suiv.

3. Vogüé, *l. c.*, pl. 137, et Butler, p. 32-33.

4. *Ibid.*, pl. 43.

5. *Ibid.*, pl. 45.

sa gloire à multiplier ses ciselures sur pierre, à les varier par des combinaisons savantes ; la difficulté vaincue est un mérite et un charme de plus. L'ornement sculpté, en cessant d'être étroitement lié à la structure, perd en même temps son caractère plastique. Au lieu de se proposer d'embellir les édifices par les formes du modelé et les jeux d'ombre et de lumière qui en résultent, il vise plutôt à égayer les surfaces par les contrastes de la couleur, par les oppositions de noir et de blanc alternant sur le fond légèrement



Fig. 13. — Linteau de Dana (d'après Vogüé. *Syrie centrale* .

entaillé de la pierre et qui détachent le dessin sur un champ d'ombre (*Tiefendunkel*¹). En devenant un décor indépendant de la construction, l'ornement devient ainsi une forme du revêtement polychrome. En conséquence, le relief s'amortit ; les motifs ornementaux sont gravés à la surface de la pierre plutôt que modelés en pleine matière ; ils se répandent sur les chapiteaux et les arcades en fines et souples broderies qui semblent une dentelle ou une orfèvrerie, et, pour les obtenir, l'artiste, au lieu de tailler franchement le marbre au ciseau, le creuse à la virole, le fouille et le refouille avec une incomparable virtuosité. Or, ces procédés du relief méplat, cette conception aussi du décor qui en est la raison d'être, ce goût de la décoration polychrome, tout cela, ce sont des choses absolument orientales.

Influence de l'Orient dans cette évolution. — Et c'est pareillement

1. C'est l'expression qu'a imaginée Strzygowski pour caractériser ce procédé. Cf. sur ce point Strzygowski, *Die Schicksale des Hellenismus* et surtout *Mschatta*.

de l'Orient que viennent la plupart des motifs nouveaux qu'emploie l'ornement sculpté. Ces ornements géométriques, cette décoration végétale et animale où se montre une observation si attentive et si remarquable de la nature, ont été empruntés par la Syrie à l'Orient perse, et c'est vraisemblablement par les tissus historiés qu'on fabriquait dans l'empire sassanide qu'ils sont surtout parvenus dans le monde hellénique ¹. En tout cas, du IV^e au VI^e siècle, cette influence



Fig. 14. — Abside de l'église de Saint-Syméon (Phot. Van Berchem).

orientale va de jour en jour s'accusant plus fortement ; de plus en plus les éléments étrangers à l'art classique se substituent aux motifs antiques et prennent une place prépondérante. Ce sont par exemple des formes nouvelles du chapiteau qui apparaissent au V^e siècle et qui semblent bien inspirées par la Perse : pour assurer à la retombée de l'arc une assiette plus solide, des consoles latérales viennent donner à l'abaque une forme oblongue (Baqouza ²) : c'est déjà presque le chapiteau-imposte, dont le tailloir apparaît parfois timbré d'une

1. Strzygowski, *Seidenstoffe aus Aegypten, China, Persien und Syrien in ihrer Wechselwirkung* (JPK, t. 24 (1903).

2. Vogüé, *l. c.*, pl. 107.

croix (Refadi ¹). Ce sont encore les fenêtres à double ou triple arcade que séparent de minces colonnettes (Qennaouat ²). C'est surtout la merveilleuse floraison de sculptures qui couvre d'arabesques, d'entrelacs, de fleurons, de rosaces, de feuillages et d'animaux tous les membres de l'édifice, avec une variété, une élégance, une splendeur sans égales.

On en peut suivre la richesse croissante et l'évolution dans le sens de l'Orient sur toute une série de monuments datés. C'est, par exemple, le portail de Babiska ³ (401), où une bande d'acanthé de style tout classique est comprise entre deux bandes d'enroulements et de tresses qui rappellent curieusement le travail de la vannerie. C'est ensuite le linteau de Déir-Séta ⁴ (412), où les motifs géométriques tiennent une place essentielle. Mais c'est surtout au v^e siècle que l'évolution est nettement caractérisée. A Qalb-Louzé, à Saint-Syméon, les formes sinueuses remplacent de plus en plus les lignes droites. Les moulures suivent comme un feston la ligne courbe des arcades pour se recourber à l'extrémité en spirales très caractéristiques de l'art syrien. Les profils classiques disparaissent : la corniche cintrée égyptienne, le tore saillant, deux motifs orientaux employés déjà depuis la fin du iv^e siècle, sont l'objet d'une singulière prédilection. Et sans doute il subsiste des éléments antiques, tels que les pilastres ornementaux appliqués sur les façades, la superposition des ordres dans le décor des absides (fig. 14), les consoles placées sous les corniches et l'ornementation finement traitée des acanthes et des rangs de perles : tout cela se rencontre dans les façades de Saint-Syméon (fig. 15) ou de Qalb-Louzé. Malgré cela, l'impression d'ensemble ne garde plus rien de l'art classique.

Le même mélange d'hellénisme et d'Orient, où l'Orient, à mesure que le temps marche, prend une place prépondérante, s'observe dans tous les monuments provenant de Syrie ou de Palestine, et on y remarque de même l'emploi de la technique nouvelle, qui donne à la décoration sculptée un caractère inattendu.

Voici par exemple les sculptures constantiniennes, que Strzygowski a reconnues à Jérusalem dans la façade du Saint-Sépulcre ⁵. Dans ces corniches où l'acanthé alterne avec d'élégantes palmettes

1. Vogüé, *loc. cit.*, pl. 111.

2. Butler, p. 403-404.

3. *Id.*, p. 133-134.

4. Vogüé, pl. 100.

5. Strzygowski, *Orient oder Rom*, 127 suiv.

stylisées, où, entre les consoles, des rosettes s'inscrivent parmi des feuillages, il y a une richesse, une variété de motifs qui contrastent avec la froide régularité romaine. On y sent l'esprit d'un artiste



Fig. 15. — Portique méridional de l'église de Saint-Syméon (Phot. Van Berchem).

soucieux de l'effet pittoresque, non point la conception académique d'un ingénieur préoccupé de l'effet imposant. Et l'exécution de même a une liberté, une souplesse admirables. C'est le pur goût de l'Orient hellénistique qui y apparaît.

En face de ces sculptures qui datent du commencement du IV^e siècle et qui attestent la fantaisie créatrice de l'art qui régnait

alors dans la Syrie grecque, placez les deux piliers provenant d'Acre qui sont dressés devant Saint-Marc de Venise (fig. 16), et où Strzygowski reconnaît ingénieusement un spécimen de l'art antiochéen¹. On y voit tout ce qu'en peu de temps l'Orient a apporté à l'hellénisme. La décoration y a une abondance tout orientale. Sur le corps du pilier, des méandres, des hélices, des grenades en forment les motifs essentiels. Le décor du chapiteau, d'autre part, rappelle



Fig. 16. — Pilastre de provenance syrienne à Saint-Marc de Venise.

de façon frappante celui des chapiteaux perses de Takht-i-bostan ou d'Ispahan et les partis habituellement employés dans l'ornement des étoffes sassanides. Enfin, la technique est tout orientale, avec son relief peu ressenti, sa recherche par le contraste des couleurs de l'effet polychrome. Comparez ces monuments du v^e siècle aux sculptures du Saint-Sépulcre : on comprend tout ce qu'en un siècle les influences de l'Iran et de la Mésopotamie ont apporté à la Syrie et comment elles ont modifié, même dans les

grandes villes hellénistiques telles qu'Antioche, l'aspect et les procédés de la décoration sculptée.

On pourrait également examiner, comme témoignage de ce mélange des deux cultures, les sculptures, évidemment syriennes, qui décorent un tambour de colonne conservé au musée de Constantinople et où l'on voit des scènes évangéliques représentées en relief au milieu de magnifiques enroulements de pampres². L'œuvre est un remarquable spécimen du style pittoresque : mais ce qui est

1. Strzygowski, *Antiochenische Kunst* (Och., 1902).

2. Strzygowski, *Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit* (BZ., I., 1892), (575) et Ainalof, *Orig.*, p. 159.

plus significatif, c'est la façon dont la sculpture est exécutée, les feuilles et les animaux se détachant presque à jour sur le fond de la colonne. C'est la technique orientale se combinant avec le décor hellénistique. Mais de cette combinaison on trouvera un exemple plus caractéristique encore dans un monument tout autrement considérable qui, situé dans la région intermédiaire entre la Syrie et la Perse, offre de plus cet avantage de montrer clairement d'où sont venues et par quels intermédiaires se sont transmises ces influences orientales, qui ont si profondément modifié l'art décoratif de la Syrie hellénistique.

Mschatta. — A l'est du Jourdain, sur la grande route des pèlerins qui va de Damas à la Mecque, se trouvent les ruines de Mschatta ¹. Elles forment un immense carré qu'entoure un mur de pierre flanqué, de distance en distance, de tours demi-circulaires, et où une seule entrée est ménagée sur la face méridionale. A l'intérieur, sur le pourtour d'une cour carrée, s'élèvent divers bâtiments construits en briques, trait par lequel les édifices de Mschatta tranchent sur l'ensemble des monuments syriens. Au fond de la cour, une porte à trois arcades soutenues par des piliers donne accès à un édifice de forme basilicale partagé en trois nefs ; il aboutit à une salle tréflée, originairement voûtée en coupole et qui rappelle le plan « tri-conque », usité en Syrie dès le iv^e et le v^e siècles (basilique de Bethléem, ruines de Der-Dosi (couvent de Saint-Théodose) *τρίκορυγον σῆγμα* mentionné dans une inscription de Bosra de l'an 487).

On a fort discuté sur la destination de cette construction énigmatique, où tour à tour on a vu une forteresse ou un palais, sur sa date, sur l'art dont il est le produit, et qui a paru tour à tour persan, arabe, byzantin ou sassanide. En tout cas, il offre par sa décoration surtout un intérêt de premier ordre. Sur les deux tours pentagonales qui encadrent l'entrée, et sur le mur qui les avoisine se trouve une frise richement sculptée, qui n'a pas moins de 47 mètres de longueur. Elle a été récemment transportée au Kaiser-Friedrich Museum de Berlin, et Strzygowski, qui lui a consacré une étude de haute valeur, en a bien montré toute l'importance. « Ce que Mschatta nous apprend, écrit-il, place ce monument bien au-dessus de la plupart des monuments de l'époque de transition qui va de l'antiquité au moyen âge. Il constitue en son genre un point culminant d'une

1. Strzygowski, *Mschatta* (JPK, t. 25 (1904) ; Brünnow et Domaszewski, *Die provincia Arabia*, t. II, Strasbourg, 1905.

importance égale à ce qu'est la création d'Anthémios et d'Isidore (Sainte-Sophie) dans l'histoire de l'architecture religieuse. Le mélange qu'on y observe des formes architecturales syriennes et mésopotamiennes y a pour parallèle la décoration de la façade et l'évolution si nette qui, des formes familières à l'art antique, aboutit à des formes purement perses¹. »

C'est déjà une idée tout orientale que celle de décorer une muraille d'une haute frise sculptée. Jadis, dans les palais babyloniens et perses, un revêtement de briques émaillées mettait à la façade des édifices une éclatante parure polychrome. Dans la construction en pierre de Mschatta le même effet décoratif a été recherché par d'autres moyens, appropriés aux conditions spéciales de la bâtisse ; mais l'intention est identique.

Examinons maintenant le choix et la disposition des motifs qui constituent l'ornement sculpté (fig. 17). Au-dessus d'un socle lisse, une bande formée de grands zigzags détermine une série de triangles, dont le centre est occupé par des rosettes saillantes ; or, l'un et l'autre motif appartiennent incontestablement à l'art perse. Sur les deux tores qui courent à la base des triangles, dans les moulures de la haute corniche qui couronne la frise, se rencontrent des motifs très divers. C'est, d'une part, l'acanthé stylisée, dressée en feuilles droites, les palmettes, les rinceaux de pampres, c'est-à-dire les mêmes éléments qu'on observe dans les monuments syriens, et qui, pour la plupart, sont antiques. Et d'autre part, sur le fond plat des triangles, ce sont, autour de la rosette centrale, des rinceaux de vigne encore, mais fermés en cercles, et où jouent des oiseaux, des vases aux côtés desquels des animaux s'affrontent, lions, centaures et griffons. Ainsi, dans les thèmes, on constate un mélange indéniable d'art classique et d'art oriental : et pourtant l'impression d'ensemble n'a plus rien d'antique. Ce qui frappe dans cette décoration, c'est sa prodigieuse variété, sa richesse inouïe ; et d'ailleurs, à mesure qu'on avance de la gauche vers la droite, l'élément oriental prend une place de plus en plus prépondérante.

Dans l'exécution technique, on observe un semblable mélange de deux inspirations diverses. Comme dans l'art classique, certaines parties de l'ornement sont modelées en assez fort relief, et c'est par l'ombre des saillies qu'elles forment que l'effet décoratif est obtenu. Plus souvent le procédé employé est celui qui, conformé-

1. Strykowski, *loc. cit.*

ment à la pure tradition orientale, s'efforce de produire des oppositions de couleur sur un fond presque plat. Dans l'intérieur des



Fig. 17. — Frise de Mshatta (Musée de Berlin), d'après Strzygowski, *Mshatta*.)

grands triangles, le relief est à peine sensible, les saillies n'existent point; l'effet est obtenu par le contraste du blanc et du noir, réalisé en incisant profondément la pierre et en faisant ressortir le

dessin sur le fond d'ombre uniforme. C'est là justement ce qui donne son caractère à l'ensemble de la décoration. On sent qu'aucun effort n'a été fait pour la mettre en harmonie avec la structure : elle s'y applique comme un décor adventice, posé sur elle dans un but purement ornemental, à la façon des tapis d'Orient qu'on suspend le long d'une muraille et qui, pas plus que la frise de Mschatta, ne sont liés intimement au monument.

Dans tout le reste de l'édifice, on trouverait la trace des mêmes influences combinées et mêlées. Ainsi, dans les portes et dans les vouûtes du bâtiment principal, on rencontre l'arc légèrement brisé, qui est un trait de l'architecture perse, tandis qu'au contraire le porche à trois arcades qui précède la basilique rappelle de façon frappante le porche hellénistique de Saint-Syméon. De même, à côté de chapiteaux corinthiens, d'autres offrent un décor de rinceaux d'acanthé simplement incisé à la surface de la pierre, et où l'effet est cherché par la couleur, non par le modelé. La même préoccupation de la décoration polychrome apparaît dans les rehauts de couleur qui, sur certains chapiteaux, mettent les feuilles jaunes en valeur sur un fond bleu. Quelques-uns même portent des traces de dorure.

Si le palais de Mschatta datait avec certitude, comme Strzygowski incline à l'admettre, du iv^e siècle, son importance serait capitale dans l'histoire des origines de l'art byzantin. Même en admettant, comme je le pense, avec Brünnow, qu'il est d'une époque un peu plus basse, du v^e et peut-être même du vi^e siècle, et qu'il est, comme le palais d'Amman, qui en est tout proche et lui ressemble fort, comme Tûba et Kharani dans la même région, l'œuvre des premiers princes de la dynastie ghassanide, son importance demeure considérable¹. L'art qu'il représente doit l'essentiel de son inspiration à cette Mésopotamie, où se succédèrent la capitale grecque Séleucie et la capitale perse Ctésiphon, et d'où l'influence persane rayonna largement, comme d'un foyer admirable, au nord, vers la Syrie, l'Asie Mineure et Constantinople, au sud, vers l'Égypte, apportant au monde hellénique les enseignements, les procédés, le système décoratif du vieil Orient ressuscité.

Entre l'art de Mschatta et les monuments de la Syrie, la parenté

1. Sur la date, Dussaud, *Les Arabes en Syrie avant l'Islam*, Paris, 1907, 39-56. Pour les monuments apparentés, Kondakof, *Syrie*, 127 et pl. 18-24 (Amman) ; Musil, *Arabia Petraea*, Vienne, 1907, I, 180 (Tûba) et 290 (Kharani) ; Massignon, *Les châteaux des princes de Hira* (*Gaz. Beaux-Arts*, 1909, et *C. R. Acad. Inscr.*, 1909, 202).

est étroite, soit que l'on considère certaines formes de l'architecture, soit surtout que l'on observe la conception et les motifs de l'ornement sculpté. On retrouve des deux parts les rosettes saillantes, la prédilection pour les enroulements de pampre, la même recherche de l'effet coloré. Quelle que soit donc la date précise de Mschatta, on y peut voir comme un jalon indiquant de quelle origine — persane — et par quelle voie — mésopotamienne — l'art syrien a reçu l'essentiel de la décoration que nous avons analysée. C'est de là, ensuite, par l'intermédiaire de la Syrie, parfois même peut-être par l'apport direct de la Mésopotamie et de la Perse, que ces motifs nouveaux ont passé dans l'art byzantin. Il est remarquable qu'entre l'ornementation sculptée de Sainte-Sophie et celle de Mschatta il y a identité absolue d'inspiration et de technique¹. C'est le même décor incisé, presque sans modelé, et qui ne doit presque plus rien aux traditions de l'ornementation antique. Le système de décoration polychrome devait être, on le verra, dans l'art byzantin, la règle fondamentale; il en doit, pour ce qui concerne l'ornement sculpté, l'essentiel, motifs et procédés, à la Syrie formée à l'école irano-mésopotamienne.

En Syrie, en tout cas, ce système décoratif, où l'ornement tient une place chaque jour grandissante, devait avoir une longue fortune. On le retrouve dans toute une série d'œuvres d'art, qu'il a marquées d'un caractère spécial. Ce sont, d'une part, des ivoires, tels que la chaire de Maximien conservée à Ravenne, où tout un peuple d'animaux et d'oiseaux se joue parmi des enroulements de vigne, ou tels que les diptyques à cinq compartiments que l'on conserve à Paris, à Ravenne et à Etschmiadzin. Ce sont, d'autre part, et plus sûrement encore (car parfois on attribue à certains des ivoires précités une origine égyptienne plutôt que syrienne), des manuscrits illustrés, tels que l'évangile syriaque de la Laurentienne enluminé en 586 par le moine Rabula au couvent de Zagba en Mésopotamie, tels que l'évangile d'Etschmiadzin, dont les miniatures sont visiblement inspirées de mosaïques syriennes du v^e ou du vi^e siècle, tels encore que l'évangile syriaque de Paris qui provient de Mardin, et qui date probablement du vi^e siècle.

Dans tous ces ouvrages, l'illustration présente ce mélange qui nous est familier d'influences hellénistiques et d'influences orien-

1. Saladin, *Le palais de Machitta* (Bull. archéologique, 1905, p. 109).

tales, avec une prédominance croissante de la magnifique ornementation chère à l'Orient. On y trouve presque à chaque page de hautes et élégantes arcades, soutenues par des colonnettes autour desquelles des oiseaux se jouent parmi les fleurs. On y observe surtout le même goût recherché, la même abondance un peu touffue, le même « style de parade » (*Schmuckstil*), comme dit Strzygowski, que l'on remarque dans la décoration sculptée. Et tout cela prouve, en même temps que la splendeur des industries d'art dans la région syrienne, le caractère original et durable de ce puissant mouvement artistique.

Rôle de la Syrie dans la formation de l'iconographie. — On reviendra plus tard sur ces monuments, qui appartiennent presque tous au VI^e siècle. On en doit pourtant dès maintenant tirer un enseignement. On a vu précédemment déjà comment les monuments célèbres de la Palestine ont contribué de bonne heure à la constitution de l'iconographie byzantine. Les miniatures des manuscrits que l'on vient de mentionner confirment l'origine syriaque et attestent en même temps la diffusion de cette iconographie. Ainalof a fort bien montré comment, dans ces évangéliques syriaques, on trouve les plus anciens exemplaires connus de certaines compositions devenues plus tard classiques dans l'art byzantin, et comment ces compositions, telles que l'Annonciation, l'Adoration des Mages, le Baptême du Christ, la Crucifixion, les Saintes Femmes au tombeau, l'Ascension, la Pentecôte, l'Anastasis, ont pour prototypes les mosaïques qui décoraient quelques-uns des plus illustres sanctuaires de la Palestine¹. Strzygowski a expliqué de son côté comment les épisodes de la légende de la Vierge et une portion de l'illustration du Psautier ont également une origine syrienne. Faut-il croire maintenant, comme le veut Strzygowski, que, dans l'élaboration et la propagation de cette iconographie, le rôle essentiel ait appartenu aux couvents de la région syro-mésopotamienne et que cette tradition monastique, naturellement hostile à l'hellénisme et profondément imprégnée d'Orient, ait exercé dans l'art byzantin une longue et puissante influence²? Il entre dans ces théories, à côté de vues justes et profondes, une part trop considérable d'hypothèses, ingénieuses mais encore indémontrées, pour qu'on puisse s'y rallier sans réserve. Mais en tout cas on doit

1. Cf. Baumstark, *Palæstinensia* (RQ, t. XX (1906), p. 125.]

2. Cf. Strzygowski, *Eine Alexandrinische Weltchronik*, p. 180-183, et *Der serbische Psalter in München*, p. 87 suiv.

retenir ceci comme certain, que l'iconographie byzantine se rattache à la région syro-palestinienne, et que sur ce point, de même que dans la formation de son système décoratif, la Syrie a exercé sur Byzance une action incontestable et puissante.

III

LA DÉCORATION POLYCHROME DANS LES ÉDIFICES SYRIENS

L'architecture de la Syrie centrale a, on le verra, joué peut-être quelque rôle dans le développement de l'architecture occidentale, et en particulier de l'art roman, avec lequel ses monuments offrent de curieuses analogies. Mais s'il est vrai qu'à cet égard, Constantinople ne doit rien ou presque rien à la Syrie, toutefois il ne faut point perdre de vue que nous sommes loin de connaître dans toute son ampleur le développement de l'architecture syrienne au iv^e et au v^e siècle. A côté de l'art très orientalisé que nous rencontrons dans l'intérieur du pays, on peut croire qu'à Antioche, capitale de la région, il en exista un autre, plus pénétré d'hellénisme, moins strictement local et particulier, et il est inadmissible que cette grande ville florissante n'ait exercé aucune sorte d'action.

Assurément il est impossible, dans l'état actuel de la science, de déterminer exactement l'étendue de cette action et de définir le caractère de cet art. On observera cependant que, tandis que les constructeurs de la Syrie centrale employaient exclusivement la pierre, à Antioche certainement, à Jérusalem et dans les grandes villes hellénistiques du littoral, on bâtissait en briques ¹. Or, de ce fait, résultent de nécessaires conséquences. Tandis que la construction en pierre exclut, ou du moins n'exige pas la polychromie, le mur en brique, au contraire, a besoin, à l'intérieur et à l'extérieur, d'un revêtement somptueux qui cache son indigence. Dans les édifices des villes hellénistiques de Syrie, la décoration polychrome eut donc sa place, soit par l'emploi des métaux précieux, comme dans « l'église dorée » que Constantin éleva à Antioche, soit par l'emploi des mosaïques sur la façade extérieure des constructions. La mosaïque de Madaba montre une décoration de cette sorte au fronton des

1. On peut remarquer que toutes les basiliques de Palestine du iv^e et du v^e siècle, dont il subsiste des ruines, sont construites dans le type hellénistique (Cf. Baumstark, *Palaestinensia*, 130-133.)

monuments de Jérusalem ; Choricus vante la polychromie des rues de Gaza, et l'on a la preuve qu'à la basilique de Bethléem, l'Adoration des Mages était représentée sur le mur extérieur de l'église. A l'intérieur, les constructions syriennes ont connu de même, sur le sol, le décor polychrome des pavements historiés (mosaïques de Kabr-Hiram, de Jérusalem, de Madaba ¹), sur les parois, la splendeur des incrustations de marbre, des mosaïques à fond d'or ou des peintures. Les édifices constantiniens de Jérusalem étaient ainsi décorés, aussi bien la basilique du Saint-Sépulcre que l'église de l'Ascension sur le mont des Oliviers. La description qu'a faite Choricus des églises de Saint-Serge et de Saint-Étienne, bâties à Gaza au commencement du vi^e siècle, montre qu'elles aussi étaient ornées de semblable manière et avec un luxe pareil. Pas un endroit n'y restait sans un revêtement de marbre précieux, de mosaïques à fond d'or ou de peintures. On y voyait représentés, à Saint-Serge, des jardins pleins de pommiers chargés de fruits, de poiriers et de grenadiers, où s'ébattaient des oiseaux, à Saint-Étienne, le Nil avec ses courants, les prairies de ses rives, les animaux qui se baignent dans ses eaux. Ailleurs c'étaient des vignes, des vergers, des ornements de tout genre, et à côté de ce décor pittoresque, une suite de scènes évangéliques, montrant l'enfance, les miracles et la Passion du Christ. Il y a même tout lieu de croire que les plus beaux édifices de la Syrie centrale étaient décorés de cette façon. On sait, par exemple, qu'au couvent de Saint-Syméon, des peintures, des pavements de marbre, des caissons peints et dorés s'unissaient, pour rehausser la magnificence de l'église, à la décoration sculptée toute pleine d'éléments orientaux.

Ce que Byzance doit à la Syrie. — Si l'on se souvient enfin que la Syrie a connu, parmi les formes architecturales, la basilique hellénistique et la construction à plan central, la coupole sur trompes d'angle à Saint-Serge de Gaza, le plan tréflé à Bethléem et à Bosra, on ne pourra douter du grand et fécond mouvement d'art qui se développa entre le iv^e et le vi^e siècle dans les villes hellénistiques de Syrie. Assurément, une partie des éléments qui s'y rencontrent n'est

1. On trouvera une liste des pavements de Palestine dans Baumstarck, *loc. cit.*, 139-141. Cf. pour la mosaïque de Kabr-Hiram, Renan, *Mission de Phénicie*, Paris, 1864 ; pour celle d'Orphée à Jérusalem, Strzygowski, *Das neu-gefundene Orpheus-Mosaik in Jerusalem* (Zt. d. deutsch. Palestina-Vereins, t. 24 (1901) ; pour celle de Madaba, Schulten, *Die Mosaikkarte von Madaba*, Berlin, 1900 ; Jacoby, *Das geographische Mosaik von Madaba*, Leipzig, 1905.

point propre à cette région et lui est venue d'ailleurs : entre les différentes provinces de ce monde oriental, si plein de sève et d'activité créatrice, il y a, entre le iv^e et le vi^e siècle, un constant échange d'idées, de formes et d'influences. La Syrie a donné beaucoup : elle n'a pas moins reçu. Et c'est pourquoi il est difficile de mesurer exactement la part, qui est certaine pourtant, d'Antioche dans les origines de l'art byzantin. Mais si, en ce qui touche les formes de l'architecture, on doit garder une prudente réserve, du moins peut-on affirmer que Byzance dut à la Syrie deux choses : sa conception de la décoration sculptée, et les principes de son iconographie.

CHAPITRE III

LES ORIGINES ÉGYPTIENNES

Hellénisme et christianisme en Égypte. Naissance d'un art national. —

I. Les monuments de l'architecture. Les basiliques. La décoration sculptée. — II. La décoration polychrome et la peinture pittoresque. Le système de décoration alexandrin. Le style pittoresque hellénistique. Le goût du portrait. — III. Les influences orientales dans les monuments chrétiens d'Égypte. Les fresques. Les miniatures. La sculpture. L'évolution de l'art chrétien en Égypte. Ce que Byzance doit à l'Égypte. — IV. Les étoffes.

Hellénisme et christianisme en Égypte. — Parmi les grandes villes du monde antique, peu de cités ont tenu dans l'histoire autant de place qu'Alexandrie d'Égypte. Depuis le jour où Alexandre la fonda jusqu'au jour où les Arabes la prirent, elle connut pendant près de mille ans une éclatante prospérité. Centre d'un commerce florissant, elle entretenait des relations avec tous les rivages de la Méditerranée, aussi bien qu'avec les contrées lointaines de l'Orient, Ceylan, l'Inde et la Chine. Ville de luxe, élégante et riche, facile et corrompue, elle était célèbre par le faste insensé de ses fêtes, la magnificence de ses constructions, le nombre et la beauté de ses courtisanes. Capitale savante enfin, lettrée et artiste, elle devait à sa bibliothèque, à son musée d'avoir donné naissance à un puissant mouvement scientifique, à une grande école d'érudition, à une activité littéraire prodigieuse, à une admirable floraison artistique. Au moment même où triomphait le christianisme, le néoplatonisme donnait encore à ses écoles un dernier rayon de gloire ; jusqu'au ^{vi} siècle, malgré la décadence, elle produisit des poètes tels que Nonnos. Par tout cela, Alexandrie a tenu une place éminente dans l'histoire de la civilisation, de la littérature, de l'art, et la forme de culture qu'elle a créée a mérité de prendre le nom d'alexandrinisme.

Capitale de l'hellénisme, elle fut de bonne heure aussi une capitale du christianisme. Dès la fin du ⁱⁱ siècle, avec Clément, au ⁱⁱⁱ siècle, avec Origène, elle était une des patries de l'apologétique ; à partir du ^{iv} siècle, son rôle allait devenir plus considérable encore. Nulle part, si ce n'est en Syrie, on ne rencontre une ardeur plus passionnée pour les disputes théologiques, nulle part plus d'enthous-

siasme mystique pour les choses de la religion. C'est là qu'est né l'arianisme ; c'est de là que, par réaction contre le nestorianisme, le monophysisme s'est répandu dans tout le monde oriental ; c'est là enfin que le monachisme a trouvé une prodigieuse fortune. C'est d'Égypte que sont originaires tous les grands fondateurs de la vie cénobitique, les Antoine, les Pachôme, les Schnoudi, les Sérapion, dont l'infatigable activité a peuplé de couvents et de solitaires « le désert des saints ». Les environs d'Alexandrie même étaient pleins de monastères, et dans la ville, le patriarche, qui aspirait, au v^e siècle, à devenir le pape de l'Église orientale, semblait, avec l'armée de moines et de fanatiques qui l'entourait et lui obéissait, le véritable et tout puissant successeur des Pharaons.

Comme en Syrie, le christianisme devait, en Égypte, prendre un aspect particulier. Il apparut en face de l'hellénisme comme une manifestation de l'esprit national, et l'hérésie n'y fut pas autre chose qu'une forme du séparatisme. Jamais, en effet, dans ce très vieux pays qu'est la vallée du Nil, les traditions indigènes n'avaient entièrement disparu. Alexandrie avait bien pu être une capitale de l'hellénisme, elle avait pu même propager pendant un temps, à travers la terre des Pharaons, les industries et les modes de la Grèce ; la plus grande partie de la contrée était restée égyptienne, ou l'était vite redevenue. Le triomphe du christianisme ne put qu'aider à cette renaissance des tendances nationales. La destruction du Sérapéum, le meurtre d'Hypatie attestent l'hostilité farouche de l'Église contre l'hellénisme : une miniature d'un manuscrit égyptien du commencement du v^e siècle montre, de façon caractéristique, le patriarche Théophile debout, dans une attitude triomphante, sur les ruines du célèbre sanctuaire païen. Dans cette lutte passionnée, les moines surtout se firent remarquer par leur fanatisme : le christianisme national égyptien a trouvé, à la fin du iv^e et au commencement du v^e siècle, son plus illustre représentant dans le moine à l'esprit étroit, violent et dur que fut Schnoudi d'Atripé¹.

Naissance d'un art national. — Dans l'art aussi, de bonne heure, en face de l'hellénisme alexandrin, le vieux fond indigène reparut. Dès le iii^e siècle, il se manifesta par la naissance d'un art national, l'art copte, qui se développa et grandit, en face de la grecque Alexandrie, dans l'arrière-pays égyptien et surtout

1. Cf. Strzygowski, *Hellas in des Orients Umarmung*, et *Eine Alexandrinische Weltchronik*, p. 122.

dans la Haute-Égypte. Assurément, dans cet art, les sujets et les types furent d'abord helléniques, et ils le demeurèrent longtemps. Mais, dès le début, l'esprit et la technique y furent tout égyptiens. Le christianisme aida naturellement au développement de cet art indigène, qui atteignit, au iv^e et au v^e siècle, son apogée, et qui présente, de même que l'art syrien, une combinaison féconde des motifs helléniques et des influences orientales. Lorsque, par l'intermédiaire de la Syrie, les motifs décoratifs de l'Asie antérieure vinrent ajouter ensuite la richesse de leur ornementation aux créations de cet art national, l'art copte acheva de s'orientaliser. L'esprit qui l'inspira fut de plus en plus hostile et étranger à l'esprit hellénique. « Représentant typique, selon la définition de Strzygowski, des courants qui, dès l'antiquité, se manifestaient dans l'arrière-pays des rivages hellénistiques, et qui prirent à l'époque chrétienne la suprématie¹ », l'art national de l'Égypte, tout imprégné d'Orient, devait avoir sur l'art byzantin une influence considérable.

Ainsi, de même qu'en Syrie, Byzance trouva en Égypte une double source d'inspirations. A côté de l'art hellénistique d'Alexandrie, elle rencontra l'art indigène, où les éléments grecs se mélangaient d'éléments égyptiens et syriens. Pour apprécier exactement les origines égyptiennes de l'art byzantin, il importe de distinguer soigneusement ces deux courants artistiques. De l'art copte, les découvertes récentes nous font connaître chaque jour un plus grand nombre de monuments ; de l'art qui fleurit dans la grande ville hellénistique, rien au contraire ne nous est parvenu ou bien peu de chose. Pourtant c'est elle, semble-t-il, qui exerça sur l'art byzantin l'influence la plus grande. L'art oriental d'Égypte, comme l'art oriental de Syrie, prit de plus en plus un caractère local qui le différençia et l'éloigna de Byzance. Sans doute il convient de lui faire sa place dans l'étude qui nous occupe. Mais c'est aux influences alexandrines qu'appartient le rôle essentiel.

1. Strzygowski, *Koptische Kunst*, dans *Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire*, Vienne, 1904. Introduction, p. xxiv : cf. Riegl, *Koptische Kunst*. (BZ, II, 113) ; Crum, *Coptic monuments*, Caire, 1901 ; Gayet, *L'Art copte*, Paris, 1902.

I

LES MONUMENTS DE L'ARCHITECTURE

Les basiliques. — Dans le domaine de l'architecture, l'Égypte, comme la Syrie, donna peu de chose à Byzance. Assurément, la terre des Pharaons a vu, comme la Syrie, une merveilleuse floraison de constructions accompagner le triomphe du christianisme. De ce grand mouvement, un des monuments les plus remarquables est assurément la belle basilique construite par l'empereur Arcadius au commencement du v^e siècle sur l'emplacement où avait été enterré l'un des saints les plus illustres de l'Égypte, saint Ménas¹. Les fouilles récentes de Kaufmann à Abou Mina, près de Mariout, nous ont rendu tout le magnifique ensemble d'édifices dont se composait le célèbre sanctuaire : la basilique impériale à trois nefs, avec son large transept à deux rangées de colonnes et son abside unique, la basilique plus ancienne, édifiée au-dessus de la vaste crypte où reposait le corps du martyr, le baptistère octogonal qui lui fait face à l'ouest, les bâtiments monastiques qui l'entourent, la basilique cimetériale, et près des bains sacrés, une autre basilique encore à deux absides opposées. L'exploration des ruines de Baouit, celle du monastère de Saint-Jérémie à Saqqara² n'ont pas fourni de moins curieuses informations sur l'architecture et la décoration sculptée des églises chrétiennes d'Égypte au v^e et au vi^e siècle. Enfin toute une série de monuments, mieux conservés, se rencontre dans les églises du Couvent Blanc et du Couvent Rouge, que Schnoudi fonda vers la fin du iv^e siècle sur la rive gauche du Nil près de Sohag en Thébaïde, dans celle du Déir Seman, près d'Assouan, dans celles enfin du désert de Nitrie, Saint-Macaire, Amba-Beschaï, Souriani, Baramous, qui toutes datent du vi^e siècle³. De ces constructions, les unes, celles d'Abou Mina ou de Saqqara, reproduisent exactement le plan classique de la basilique hellénistique à toiture en charpente; les autres, dont la disposition ne diffère guère d'une église à l'autre, sont des basiliques à trois nefs.

1. C. M. Kaufmann, *Die Ausgrabung der Menas Heiligtümer*, 3 rapports, Caire, 1906-1908.

2. Quibell, *Explorations at Saqqara (1906-1907)*, Caire, 1908.

3. A. J. Butler, *The ancient coptic churches of Egypt*, Oxford, 1884.

qu'un transept sépare d'un vaste sanctuaire triconque. Une coupole sur trompes d'angle couronne ce sanctuaire (fig. 18). Or, des deux éléments caractéristiques de ces édifices, aucun n'appartient en propre à l'Égypte. Le plan tréflé vient de Syrie, la trompe d'angle de l'architecture persane. Et rien ne prouve que ce soit d'Égypte que ces deux partis aient passé dans l'art byzantin.



Fig. 18. — Coupole du Couvent Rouge à Sohag (d'après Strzygowski, *Kleinasiën*).

Strzygowski, à la vérité, admet que ce sont les progrès du monachisme égyptien qui ont porté en Syrie et puis à Constantinople la connaissance du sanctuaire triconque¹. En tout cas, le procédé de la trompe d'angle paraît avoir été connu et acclimaté sur la côte asiatique avant le moment où les disciples de Schnoudi l'employèrent dans leurs monastères. Mais, quoi qu'il en soit, un point intéressant résulte de l'examen de ces églises égyptiennes. On y voit tout ce que l'Égypte chrétienne, comme la Syrie chrétienne, dut à l'Orient asiatique pour les formes de l'architecture.

Alexandrie, en revanche, a fourni certainement à la ville impériale le modèle de quelques-uns de ses édifices. Les vastes citernes souterraines ménagées dans le sous-sol de Constantinople imitent les citernes à colonnes, souvent à multiples étages, de la grande cité hellénistique d'Égypte².

La décoration sculptée. — Enfin Strzygowski prétend que, dans le domaine de l'ornement sculpté, Byzance doit à l'Égypte son chapeau-imposte, avec le fin réseau d'entrelacs ajourés qui le couvre,

1. Strzygowski, *Ursprung und Sieg der allbyz. Kunst*, p. xvi suiv.

2. Strzygowski, *Die Zisternen von Alexandrien* (BZ, iv, 592); Strzygowski et Forchheimer, *Die byzantinischen Wasserbehälter von Constantinopel*. Vienne, 1893.

et il suppose que des sculpteurs égyptiens ont apporté dans les ateliers de Proconnèse ces formes familières, à l'en croire, à l'art copte du iv^e siècle¹. Ici encore, le doute est plus que légitime. Les chapiteaux chrétiens que possède le musée du Caire, et qui proviennent, soit de Baouit (v^e siècle), soit d'Alexandrie (vi^e siècle), soit du couvent de Saint-Jérémie (v^e et vi^e siècle), les autres fragments de décoration sculptée, frises, architraves, pilastres, arcades, niches à coquilles, etc., de même origine, ne présentent aucun trait caractéristique par où ils se distinguent de l'art byzantin : ils diffèrent au contraire sensiblement des ouvrages de style proprement copte. Le choix des motifs, feuilles d'acanthé dressées ou s'enroulant en cercle, entrelacs, hélices, rinceaux de pampres ou grappes de vigne, animaux inscrits dans des rinceaux, l'élégance de l'ornement, la technique du travail, découpant les feuillages en arêtes aiguës, creusant le marbre à la virole, ne donnant au décor qu'un relief peu ressenti, tout cela rappelle plutôt la Syrie. Parfois, à Baouit en particulier, des rehauts de peinture rouge et bleue soulignent la sculpture, et ce trait rappelle ce qui a été signalé à Saint-Syméon. Sur ce point, il semble bien que Byzance ne doive rien à l'Égypte², et aussi bien on verra plus loin comment, au contraire, c'est bien plutôt « Constantinople qui a élaboré l'évolution du chapiteau au v^e et au vi^e siècle³ ».

II

LA DÉCORATION POLYCHROME ET LA PEINTURE PITTORESQUE

C'est par ailleurs que l'Égypte, et surtout l'Égypte hellénistique, a exercé sur l'art byzantin une influence puissante. Byzance doit à

1. Strzygowski, *Ursprung und Sieg d. altbyz. Kunst* p. xviii-xix et *Kleinasiën*, 117-118.

2. La publication des morceaux d'architecture de Baouit, que prépare M. Chassinat, et celle des fragments provenant de Saint-Jérémie, en faisant connaître deux grands ensembles datant du v^e au vii^e siècle, préciseront le caractère de l'art chrétien d'Égypte dans sa période ancienne. Cf. en attendant dans le catalogue de Strzygowski, *Koptische Kunst*, les n^{os} 7295 à 7300 (niches à coquille), 7301 et suiv. (frises à enroulements de feuillage, ou à animaux inscrits dans des cercles, provenant d'Ahnas et de Baouit), 7344 et suiv. (chapiteaux). Strzygowski lui-même reconnaît que plusieurs de ces chapiteaux sont d'importation byzantine (n^{os} 7350 et suiv.) Le chapiteau de Baouit à têtes de béliers n'est pas moins nettement byzantin.

3. Millet, *Art byz.*, p. 155.

Alexandrie, d'une part, le goût et les procédés de la décoration polychrome; de l'autre, l'amour de la peinture pittoresque et la tradition hellénistique du portrait. Pour le bien comprendre, il faut d'abord jeter un rapide coup d'œil sur certaines habitudes de l'Alexandrie antique.

Le système de décoration alexandrin. — De bonne heure, pour satisfaire le goût de magnificence des souverains, Ptolémées ou Séleucides, qui les employaient, les architectes imaginèrent une méthode, expéditive et luxueuse à la fois, dont ils trouvèrent les procédés dans l'Orient assyrien et perse¹. Sur les murailles de briques de leurs édifices, ils mirent un brillant et coûteux revêtement de métal, de marbres précieux, d'ivoire, de verre, de stucs, de mosaïques ou de tapisseries. Ainsi la paroi primitive disparut sous la richesse de l'incrustation. Ce système de décoration, fait de la combinaison de matières diverses, fut surtout en honneur à la cour d'Alexandrie. Les matériaux précieux qu'il exigeait abondaient dans le pays; les industries de luxe nécessaires pour l'exécution y étaient florissantes. Le Sérapéum, tout étincelant de plaques métalliques, fut un des chefs-d'œuvre et des modèles de cette décoration polychrome.

En outre, pour rehausser l'éclat de ces incrustations, dans les compartiments architectoniques disposés sur la muraille, les Alexandrins eurent l'idée de placer des bas-reliefs pittoresques, des « bas-reliefs de luxe ou de cabinet », comme on les a nommés, accrochés en quelque sorte comme des tableaux de prix dans les panneaux de la paroi. Rome emprunta à l'art alexandrin ce système décoratif : elle imita ces incrustations murales et ces bas-reliefs, soit en trompe-l'œil, à Pompéi, où des enluminures murales donnèrent l'illusion des marbres, des architectures et des bas-reliefs, soit en réalité, comme dans les stucs qui décoraient la maison de la Farnésine (1^{er} siècle), ou dans les beaux marbres encadrant des bas-reliefs pittoresques et les incrustations qui paraient la basilique construite en 317 par Junius Bassus sur l'Esquilin. Les Byzantins, à leur tour, empruntèrent cette mode fastueuse : leurs palais, leurs églises furent décorés de marbres, parés de mosaïques, ornés parfois, conformément à la pure tradition alexandrine, de revêtements métalliques (Antioche) ou de ces légers bas-reliefs en stuc qu'on ren-

1. Th. Schreiber, *Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani*, Leipzig, 1888 ; *Die alexandrinische Toreutik*, Leipzig, 1894 ; *Die hellenistischen Reliefbilder*, Leipzig, 1894 ; Courbaud, *Le bas-relief romain à représentations historiques*, Paris, 1899 ; Ainalof, *Origines*.

contre par exemple au baptistère des Orthodoxes à Ravenne. L'idée du revêtement polychrome, trait caractéristique et principe fondamental de l'art byzantin, lui est venu sans doute de l'art alexandrin.

Le système pittoresque hellénistique. — Byzance a eu toutefois tant de rapports directs avec l'Orient perse qu'elle a pu lui emprunter, sans l'intermédiaire de l'Égypte qui l'avait mis à la mode, le goût tout oriental de la polychromie. Mais voici autre chose qui lui vient incontestablement de la grande ville hellénistique d'Égypte.

L'art alexandrin fut essentiellement un art décoratif. Dans les éléments, bas-reliefs et peintures, au moyen desquels il a constitué ses décorations, il a recherché deux choses principalement, le détail pittoresque et le trait de vérité réaliste. Ce n'était là qu'une conséquence de la grave évolution sociale qui s'était accomplie dès le iv^e siècle dans la cité d'Alexandre. Alexandrie était la ville de la joie, des plaisirs, de l'amour : elle devait se plaire à retrouver dans l'art les motifs coquets et précieux qui reflétaient ses goûts, les Amours jouant, vendangeant, moissonnant, les scènes élégantes, un peu mièvres, dont la femme et l'amour fournissaient le thème. Ville peu croyante, familière avec les dieux, elle devait aimer les épisodes qui traduisaient les côtés piquants de la mythologie classique, s'amuser des figures un peu caricaturales, Silènes, Satyres, etc., qui humanisaient la majesté de l'Olympe antique, transposer volontiers dans le mode romanesque les belles légendes tragiques d'autrefois. Enfin, comme toutes les sociétés très raffinées, le monde alexandrin se sentait des goûts très idylliques. Il aimait la nature. Alexandrie était la ville des fleurs, et la « guirlandomanie » de ses habitants était célèbre. On y aimait donc naturellement, dans l'art, les paysages, les scènes champêtres, les natures mortes. Et pareillement ces élégants se plaisaient aux représentations de la vie familière, fussent-elles même un peu terre à terre, grossières ou ridicules. De toutes ces raisons diverses devait naître un art très particulier, une peinture surtout pittoresque, éprise des sujets de genre, et les traitant d'ailleurs avec une technique très savante et une suffisante connaissance des lois de la perspective.

Cet art alexandrin fut bien vite à la mode dans tout le monde antique.

On sait quelle grande influence l'Égypte exerça sur Rome en particulier : en même temps que sa littérature et ses religions, son art aussi, tel que l'avait fait l'hellénisme, passa en Occi-

dent. Les peintures pompéiennes, les fresques de la maison de Livie au Palatin sont pleines de ces fonds d'architectures ou de paysages chers aux maîtres d'Alexandrie. Les sculpteurs pareillement imitèrent et popularisèrent les créations spirituelles du génie alexandrin. C'est de la grande ville hellénistique qu'on fit venir les orfèvreries précieuses, ces services de table, ces argenteries, dont les trésors de Boscoreale, de Bernay ou d'Hildesheim nous font entre-



Fig. 19. — Mosaïques de Sainte-Constance à Rome (Phot. Anderson).

voir le style et la magnificence. C'est à l'école d'Alexandrie que les mosaïstes apprirent leur art, cet *Alexandrinum marmorandi genus* qu'inventa l'Égypte hellénistique, et leurs pavements historiques, dont la mosaïque de Palestrina offre un remarquable exemple, reproduisirent les motifs favoris de l'art alexandrin.

Ce grand courant d'influence égyptienne qui traverse tout l'art romain persista dans l'art chrétien.

Pour les raisons qui ont été précédemment indiquées, l'Église admit volontiers dans ses sanctuaires la décoration pittoresque qu'avait créée l'art alexandrin. Les mosaïques et les peintures des

édifices religieux du iv^e et du v^e siècle sont pleines de motifs profanes, d'oiseaux et de fleurs, de scènes de péche et de chasse, de paysages égyptiens représentant les rives du Nil, d'architectures toutes semblables à celles des fresques pompéiennes, de peintures de genre et d'ornements de toute sorte. Il serait aisé de montrer, après Aïnalof, par de nombreux exemples, quelle place les traditions alexandrines ont prise dans l'art chrétien et conservée dans l'art byzantin. Il suffira de rappeler quelques monuments particulièrement caractéristiques, tels que les mosaïques de Sainte-Constance, à Rome (fig. 19), avec leur fleuve où des enfants nus jouent parmi des animaux aquatiques, celles de Saint-Georges de Salonique et du baptistère des orthodoxes à Ravenne, avec leur brillant décor d'architectures, celles enfin de Saint-Étienne de Gaza, décrites par Choricus, avec leur représentation nettement caractérisée du Nil.

Le goût du portrait. — A côté de son goût pour la décoration pittoresque, l'art alexandrin avait fort aimé aussi le réalisme. Les portraits égyptiens, si vivants, si expressifs, retrouvés au Fayoum, montrent combien l'art hellénistique s'appliqua et réussit à traduire les traits individuels d'un visage, l'expression d'une physionomie. Cette tradition encore passa dans l'art chrétien. Aïnalof a fort bien montré comment les traits essentiels des portraits égyptiens et leurs procédés d'exécution caractéristiques se retrouvent, soit dans les icônes peintes à l'encaustique qui proviennent du Sinaï, soit dans les mosaïques qui, à Ravenne ou au Sinaï, figurent dans une série de médaillons des images d'évêques ou de moines, soit dans les verres, comme celui du musée de Brescia, que décorent des effigies d'une vie et d'une vérité si intenses. Ce sont les mêmes yeux largement ouverts, la même prunelle ronde placée tout près du nez, les mêmes lèvres aux commissures nettes, la même expression sérieuse et grave, la même façon de figurer en buste le personnage (fig. 20). Ce goût du portrait devait avoir une grande influence sur le développement de l'art chrétien. Lorsque, vers la fin du iv^e siècle, cet art évolua vers le style monumental, lorsque l'Église, en faisant de la peinture un moyen d'édification, l'orienta vers le style historique, la tradition hellénistique du portrait aida puissamment à la formation de la nouvelle peinture d'histoire. C'est l'application de ses procédés qui donna aux figures idéales du Christ, de la Vierge, des apôtres, des évangélistes, un caractère plus individuel et qui en fixa le type historique. C'est elle qui aux images saintes mêla ces portraits des vivants, princes, évêques, higoumènes, qui donnent à

la mosaïque byzantine un si puissant accent de vérité. Ici encore Byzance dut énormément à l'art alexandrin et il est remarquable qu'elle y ait simultanément rencontré et emprunté ces deux choses en apparence contradictoires, la décoration pittoresque, d'origine



Fig. 20. — Peinture d'une toile d'Antinoé (Musée égyptien du Vatican).

purement hellénistique, et la tradition du portrait, qui aida à former le style historique, plus spécifiquement oriental.

III

LES INFLUENCES ORIENTALES DANS LES MONUMENTS CHRÉTIENS D'ÉGYPTE

Il est intéressant de rechercher, de même que nous l'avons fait pour la Syrie, le mélange de ces deux traditions dans les monu-

ments d'art de provenance sûrement égyptienne et de voir comment cette combinaison d'éléments contraires, où de plus en plus l'Orient prédomine, fut le trait caractéristique et longtemps durable de cet art.

Les fresques. — Les découvertes de ces dernières années nous ont fait connaître, en Égypte, un certain nombre de peintures de l'époque chrétienne, qui ont dans l'histoire de l'art une importance d'autant plus grande que les monuments de cette catégorie étaient jusqu'ici fort peu nombreux pour la période qui va du iv^e au ix^e siècle¹.

Beaucoup de ces peintures proviennent des chapelles funéraires des oasis du désert libyque, et beaucoup d'entre elles s'inspirent de la pure tradition hellénistique. C'est ainsi que, dans la nécropole d'El Bagaouat, la coupole d'une des chapelles, datant du iv^e siècle, montre les scènes symboliques des Catacombes disposées sans ordre et sans cadre sur un fond blanc parsemé de rinceaux où des oiseaux picorent; sur les murailles et à l'abside, le décor est purement ornemental. A la coupole d'une autre chapelle de la même nécropole, des figures allégoriques demi-nues, représentant la Paix, la Justice, la Prière, attestent également l'influence de l'esprit hellénistique. Et à côté de ces éléments grecs, déjà des traits orientaux apparaissent dans la façon de vêtir les personnages, Jonas ou Daniel, et de leur donner par là un caractère plus individuel. L'évolution se précise encore dans la coupole déjà mentionnée d'El Bagaouat, où l'on trouve, mêlées aux personnifications alexandrines, une longue suite de figures monumentales empruntées au Nouveau Testament. « Ainsi on voit en un même lieu la décoration libre et souple inspirée par la tradition hellénistique céder la place aux zones concentriques, aux processions sévères et monotones, aux figures de grandeur naturelle ou de proportions colossales, alignées sur un seul plan, sans fond ni accessoires, en un mot, au style monumental². »

Le même contraste, et plus frappant encore, apparaît dans les fresques récemment découvertes à Baouit, en Haute-Égypte, dont une partie remonte sans nul doute au vi^e siècle. L'influence du style hellénistique s'y manifeste avec persistance dans la décoration, sou-

1. W. de Bock, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*, Pétersbourg, 1901; C. M. Kaufmann, *Ein alt-christliches Pompei in der libyschen Wüste*, Mayence, 1902; Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouit*, Caire, 1904-1906; Quibell, *Excavations at Saqqara*, Caire, 1908; Gayet, *l'Art copte*; et surtout, pour tous les monuments cités, Ainalof, *Origines*.

2. Millet, *Art byz.*, p. 165.

vent fort élégante, où des oiseaux, des corbeilles de fruits et de fleurs, des animaux et des figures de genre s'inscrivent dans des losanges ou dans des médaillons pour former au bas des murailles un riche soubassement (chapelle XVIII) (fig. 21). Ailleurs, de grands vases, d'où s'échappent des rinceaux de pampres, figurent sur des parois où la peinture a représenté en trompe-l'œil des incrustations



Fig. 21. — Peinture de Baouit (d'après Clédat).

de marbre (chap. XIX). Enfin, des figures allégoriques ou symboliques, la Foi, l'Espérance, la Patience, l'Église, etc., rappellent les créations de l'art alexandrin. Pourtant, le style monumental tend à dominer dans ces peintures. Au-dessus des soubassements, où d'ailleurs la décoration elle-même devient de plus en plus géométrique et tend à styliser les motifs qu'elle emploie, s'alignent en une frise continue tantôt des épisodes bibliques, empruntés à l'histoire de David (chapelle III) ou à l'enfance du Christ, tantôt des figures de prophètes et de saints, tantôt des portraits de moines célèbres dans l'Égypte chrétienne (chapelle XVII), tous traités dans un style réaliste qui donne parfois à leurs images une singulière intensité de vie (chapelle VII). A la conque des absides (chap. XVII, XXVI et XXVIII), le Christ dans une gloire dominant la Vierge et les images symétriquement rangées des apôtres (fig. 22), le Christ triomphant monté sur un char, la Vierge à l'enfant accompagnée de saints rap-

pellent les compositions méthodiques et les graves attitudes des mosaïques. Ainsi, de plus en plus la décoration ornementale et symbolique s'efface pour faire place à la peinture historique. Sans doute certaines figures conservent quelque chose de la grâce antique : les anges soutenant un médaillon qui flottent au-dessus de la courbe



Fig. 22. — L'Ascension. Fresque de Baouit (d'après Clédat .

d'une abside (chap. XVIII), ceux qui accompagnent les saints cavaliers, et quelques-uns de ces derniers même, tel le saint Phoibamon de la chapelle XVII (fig. 23), rappellent les types que créa l'art hellénistique. Mais à côté d'eux apparaissent les motifs chers à l'icôgraphie copte, par exemple cette représentation si curieuse du séjour des pécheurs dans l'enfer (chap. XVII), les saints locaux, les figures des personnages qui présidèrent à la construction des chapelles, dont plusieurs sont remarquables par la science du dessin et l'harmonie des proportions (chap. VII), et qui toutes attestent ce goût du portrait et cette habileté à l'exécution qui sont caractéristiques de l'art de l'Égypte. Un grand courant de réalisme traverse et inspire tout cet ensemble, révélant un art qui, de plus en plus, s'éloigne de l'esprit grec.

Le même mélange d'influences contraires se rencontre dans les peintures qui décoraient le couvent de Saint-Jérémie à Saqqara, et dont les plus anciennes datent du v^e et du vi^e siècle. Dans les petites niches creusées aux murailles des cellules, la Madone trônant entre des anges et des saints, le Christ trônant ou la Vierge debout entre



Fig. 23. — Saint Phoibammon. Fresque de Baouit (d'après Clédal).

des anges, ont toute la gravité des figures représentées dans les mosaïques ; et certaines effigies, comme celle de l'apa Jérémie, qui remonte peut-être au v^e siècle, ont un accent de vérité et de vie qui en fait de véritables portraits. Ailleurs, une grande fresque, représentant le sacrifice d'Abraham, rappelle les miniatures du manuscrit de Cosmas. Mais d'autre part les riches soubassements, où des fleurons et des palmettes s'inscrivent dans des losanges ou dans des médaillons, gardent quelque chose encore de l'élégance hellénistique, et des figures allégoriques, l'Amour, l'Espérance, etc., se rattachent aux traditions du symbolisme alexandrin. Toutefois, comme à Baouit, l'Orient l'emporte sur l'hellénisme ; et certaines de ces figures rappellent les créations de l'art syrien.

Les miniatures. — La même évolution se manifeste dans la miniature¹.

L'illustration des manuscrits avait été un des arts favoris de l'Égypte pharaonique ; elle s'était ensuite développée encore entre les mains des Alexandrins. Sous les Ptolémées, on se complit à donner de somptueuses éditions de nombreux ouvrages savants et profanes ; dans les miniatures qui les accompagnaient, l'art byzantin plus tard trouvera fréquemment des modèles. Ainsi toute une série de manuscrits illustrés, le Dioscoride de Vienne, le Nicandre de Paris, ne sont que de simples copies de créations alexandrines. L'esprit en est tout hellénistique. Ce sont des allégories, des épisodes mythologiques, des scènes rustiques, des plantes et des animaux, toutes les représentations qu'aimaient les maîtres d'Alexandrie ; ce sont, d'autre part, des frontispices décoratifs, montrant le portrait de l'auteur, et qui annoncent le style monumental. Le même mélange des deux styles apparaît plus nettement encore dans certains manuscrits, tels que la *Topographie chrétienne* de Cosmas Indicopleustès, dont l'original fut sûrement illustré en Égypte au vi^e siècle, ou dans le célèbre rouleau de Josué, que Strzygowski tient également pour une œuvre de l'art alexandrin. Dans l'un et l'autre manuscrit, on retrouve, à côté de compositions nées sous l'influence du style monumental, la persistance de la tradition hellénistique. Elle devait exercer une longue influence. Les illustrations du Psautier « aristocratique », les belles miniatures en pleine page qui décorent le Psautier de Paris (Gr. 139) ou les Extraits bibliques de la Vaticane (Reg. 1), ont un caractère tout antique, avec leurs paysages idylliques, leurs allégories, leurs architectures et la grâce charmante de leur coloris².

L'Égypte a récemment fourni un autre manuscrit illustré, très intéressant par sa provenance certainement égyptienne et par les tendances qu'il révèle. C'est une chronique grecque sur papyrus, accompagnée de miniatures, malheureusement fort endommagées, et dont Strzygowski, qui l'a étudiée dans un travail excellent, pense qu'elle a été enluminée dans la Haute-Égypte, aux premières années du v^e siècle. En face des œuvres élégantes de l'art alexandrin, mentionnées plus haut, on trouve ici un ouvrage de caractère

1. Strzygowski, *Eine Alexandrinische Weltchronik*.

2. Strzygowski pourtant incline à attribuer une origine asiatique à cette illustration, aussi bien qu'au Dioscoride. Mais il n'en méconnaît point le caractère hellénistique (*Eine alexandrinische Weltchronik*, p. 182).

plus populaire et plus indigène ; si on compare la chronique, par exemple, au Cosmas, avec lequel elle offre une incontestable parenté, on voit sans peine que le Cosmas est plus pénétré d'esprit hellénistique, la chronique plus marquée d'esprit copte. L'artiste qui l'a enluminée appartenait évidemment à cette couche de population indigène, très superficiellement hellénisée, et dont le triomphe



Fig. 24. — Le patriarche Théophile. — Miniature de la chronique alexandrine (d'après Strzygowski, *Eine alexandrinische Weltchronik*).

du christianisme réveilla l'esprit national. Il est donc tout à fait intéressant, dans ces conditions, de définir le caractère de cette illustration. Or, on y observe, comme dans le Dioscoride, comme dans la Genèse de Vienne, un mélange tout à fait remarquable d'hellénisme et d'Orient. Non que l'ornement proprement dit y tienne une très grande place : ce n'est que plus tard que la Syrie introduisit en Égypte les magnificences orientales de son style décoratif. Les miniatures de la chronique ne représentent que des figures, et ceci déjà est un trait essentiellement hellénistique. Mais dans le type et dans l'attitude de ces figures, l'hellénisme se modifie étrangement au contact de l'art indigène égyptien. A côté des allégories des mois, qui gardent quel-

que chose de la grâce grecque, la Vierge et les autres femmes représentées dans l'attitude de l'orante ont dans le type, dans le costume, dans la pose raide et figée, un caractère nettement local. A côté de figures, telles que celle d'un ange, qui sont encore tout hellénistiques, certains visages d'hommes ont un type sémite singulièrement accusé. Et de même que dans les représentations du style monumental, la plupart des personnages sont représentés, non point

mêlés à quelque action, mais alignés sur le même plan, comme d'immobiles et hiératiques icones. Les mêmes tendances au portrait et à la peinture historique apparaissent enfin dans les miniatures qui montrent la destruction du Sérapéum et le patriarche Théophile debout sur les ruines du célèbre sanctuaire païen (fig. 24.).

Assurément, au point de vue de l'art, ce manuscrit est de valeur médiocre. Il est singulièrement intéressant en revanche par ce qu'il nous apprend de l'évolution que le christianisme triomphant produisit en Égypte. En face de l'élégance pittoresque, de la grâce souple, de la libre fantaisie de l'art alexandrin, et par une réaction voulue contre l'hellénisme, dès le iv^e siècle, et plus encore au v^e, un art indigène, tout pénétré de vieilles traditions orientales, grandit, qui, tout en conservant les types grecs, les figea, les raidit en des attitudes plus sèches et plus conventionnelles, en des figures plus stylisées. Il abandonnait en même temps la décoration pittoresque, chère aux Alexandrins, pour s'orienter vers le style monumental. De ces deux tendances contraires, l'hellénistique et l'indigène, qui longtemps coexistèrent ainsi en Égypte, mais dont la première peu à peu céda le pas à l'autre plus puissante, Byzance a subi inégalement l'influence. Elle a surtout connu, imité et aimé les créations de l'art alexandrin, dans sa peinture religieuse aussi bien que dans l'illustration de ses manuscrits. L'art de l'arrière-pays égyptien, comme celui de l'arrière-pays syrien, lui a donné moins de chose, encore qu'il ait, en quelque mesure, aidé à la formation du style monumental, où l'acheminait déjà la tradition hellénistique du portrait.

La sculpture. — Dans tous les autres monuments de provenance égyptienne, on peut retrouver le même mélange de motifs hellénistiques et orientaux, la même évolution du style pittoresque au style historique.

Au iv^e et au v^e siècle, la sculpture paraît avoir eu un grand développement en Égypte. Dans les monuments qui nous en sont parvenus prédomine surtout le style historique. C'est ainsi qu'au Vieux-Caire, à l'église Al Muallaka, une frise en bois sculpté représente des épisodes de la vie du Christ. Pareillement, dans un magnifique haut-relief en bois, que possède le musée de Berlin, une scène de bataille devant une forteresse rappelle les combats qui illustrent le rouleau de Josué (fig. 25). Strzygowski a donné de cet épisode

une interprétation fort ingénieuse¹. Il y voit la forteresse de la foi, dont les soldats du Christ expulsent les infidèles, et au sommet de



Fig. 25. — La citadelle de la foi. Sculpture en bois (Musée de Berlin), d'après Strzygowski, *Orient oder Rom*.

laquelle sont figurées les trois puissances que défendent les chrétiens, la Trinité, l'Église et l'Empereur. Quoiqu'il en soit de cette explication, la scène est traitée dans le style historique, et Strzygowski

1. Strzygowski, *Orient oder Rom*, 65 suiv. Cf. *Koptische Kunst*, n° 8775 et suiv. (bois sculpté de Baouit. v^e siècle).

lui-même déclare « qu'on est tenté d'en chercher le sujet dans l'histoire de l'Égypte chrétienne ». L'œuvre remonterait au règne de Constantin.

A côté de ces curieux monuments de la sculpture sur bois, l'Égypte a également travaillé le porphyre¹. C'est la vallée du Nil qui fournissait la matière première ; c'est de là probablement que proviennent les diverses œuvres de cette sorte qui nous sont parvenues. Strzygowski a fort heureusement rapproché du haut-relief de Berlin les cavaliers et les prisonniers qui décorent le sarcophage dit de Sainte-Hélène, que conserve le Vatican, et de même il a signalé les analogies qu'offrent les enfants nus dansant parmi des pampres, qui ornent, également au Vatican, le sarcophage de Sainte-Constance, avec deux fragments existant à Constantinople et à Alexandrie. Tous ces monuments datent du iv^e siècle, et, tandis que les uns montrent les guirlandes et les motifs décoratifs chers à l'art hellénistique, les autres préparent au style monumental. C'est ce même style qui se retrouve dans les curieux bas-reliefs conservés à Venise et qui représentent des statues de Césars. On y sent le goût réaliste du portrait, qu'on observe pareillement dans un buste en porphyre du musée du Caire.

L'Égypte enfin a fort travaillé l'ivoire, que le commerce apportait en quantité considérable sur le marché d'Alexandrie². Beaucoup de ces ouvrages sont du meilleur style hellénistique, en particulier ces plaquettes en ivoire et en os, trouvées dans les nécropoles alexandrines, et où se conservent jusqu'au iv^e et au v^e siècle dans toute leur élégance les motifs et les formes chers à l'art classique. A la même école Strzygowski rattache l'ivoire Barberini, aujourd'hui au Louvre, dans lequel il reconnaît Constantin défenseur de la foi, représenté dans l'attitude, chère à l'Égypte, du cavalier vainqueur. Mais les chefs-d'œuvre de cet art sont assurément la belle plaque de la collection Trivulce, qui figure les soldats endormis près du Saint-Sépulcre et les saintes femmes au tombeau, ouvrage tout à fait admirable de l'art alexandrin du iv^e siècle (fig. 26), et le fragment de diptyque du Musée britannique représentant un ange et qui date du vi^e siècle.

1. Strzygowski, *Orient oder Rom*, 75 suiv. ; *Die Porphygruppen von S. Marco in Venedig* (Beiträge zur alten Geschichte, 1902) ; *Die christlichen Denkmäler Aegyptens* (RQ, t. 12, 1898).

2. Strzygowski, *Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria*, Vienne, 1902 ; *Der Dom zu Aachen*, Leipzig, 1904 ; *Koptische Kunst*, n^o 7065 et suiv. (plaquettes d'os incisées) et n^o 7117 (plaque en ivoire d'Antinoé).



Fig. 26. — Ivoire de la collection Trivulce (Milan).

On pourrait retrouver la même survivance du style classique dans d'autres monuments qui semblent bien de provenance alexandrine, par exemple dans la belle pyxide de Berlin, où l'on voit le sacrifice d'Abraham et où la tradition hellénistique est très vivace, et dans les curieux bas-reliefs, enchâssés dans la chaire d'Aix-la-Chapelle, et qui figurent des Néréides, des Bacchus parmi des pampres, un guerrier debout, un cavalier vainqueur. Strzygowski toutefois remarque finement combien, dans ces derniers ivoires, malgré la persistance des motifs hellénistiques, on sent déjà l'influence de l'esprit indigène et combien ils contrastent par là avec les œuvres purement alexandrines. Il en a ingénieusement rapproché toute une série d'œuvres coptes, où s'accusent, plus brutalement seulement, certains traits déjà sensibles dans les reliefs d'Aix. C'est la même transformation des types et des formes selon le goût indigène, attestant l'affaiblissement croissant de la tradition alexandrine et la prédominance toujours plus puissante de l'élément égyptien¹.

Ainsi, dans la sculpture sur ivoire comme dans tous les autres ouvrages de provenance égyptienne, on retrouve, en face de la tradition hellénistique, d'une part, l'évolution vers le style monumental, très sensible par exemple dans l'ivoire du Louvre² représentant, sous un couronnement de hautes architectures, Saint-Marc entre les patriarches ses successeurs (fig. 27) et, d'autre part, la prédominance des influences orientales qui pénètrent de plus en plus l'art alexandrin. Certaines de ces influences, les plus anciennes, viennent de l'arrière-pays égyptien ; d'autres, plus tardives, sont venues de la Syrie. Mais l'effet en est identique. Il se manifeste dans ces plaquettes d'os incisées et coloriées, conservées au Caire et à Berlin, où, par une technique tout orientale, l'ornement polychrome remplace l'ornement sculpté. Il apparaît, à une époque postérieure, dans les éléments orientaux qui se mêlent, sur les sculptures de la chaire de Maximien, au décor hellénistique, et plus encore dans le diptyque à cinq morceaux dont une feuille, provenant de Murano, est conservée à Ravenne, et dont l'autre se trouve dispersée entre plusieurs collections privées. Dans le choix des compositions, dans certains détails des scènes, dans le style enfin, on reconnaît dans ces ivoires un art tout pénétré de goût oriental. Strzygowski voit dans le dip-

1. Strzygowski, *Hellenistische Kunst*, p. 71-75

2. Schlumberger, *Un ivoire chrétien inédit du musée du Louvre* (Mon. Piot, 1894) ; Strzygowski, *Orient oder Rom*, 72-73.

lyque un produit de l'art monastique de la Haute-Égypte et l'oppose



Fig. 27. — Ivoire chrétien (Musée du Louvre), d'après Schlumberger *Monuments Piot*, 1894).

en un frappant contraste à l'art tout alexandrin de l'ivoire Barberini.

L'évolution de l'art chrétien en Égypte. — On retrouvera plus

tard ces monuments. Ce qui importe ici, c'est de montrer brièvement comment s'acheva et où aboutit l'évolution qui, en Égypte, substituait progressivement à l'art hellénistique un art indigène tout imprégné d'Orient. D'abord cet art resta fidèle aux types que la Grèce avait aimés ; mais il dessécha et raidit ces souples figures, durcit les plis des étoffes, imposa des attitudes conventionnelles, transforma selon le goût national ces éléments étrangers. Bientôt cet art fit un pas de plus. « La Grèce aryenne, dit Strzygowski, était toujours demeurée incompréhensible aux Chamites, comme l'esprit et les formes du gothique le furent à l'Italie¹. » L'art copte finit par éliminer presque totalement les figures, pour les remplacer par la riche ornementation qu'il emprunta à la Syrie. Le décor de pampres, de bonne heure cher à l'Orient, y eut en particulier une durable fortune ; il fut traité dans le style un peu conventionnel et selon les procédés que l'on rencontre à Mschatta. En même temps, ce qui restait de représentations figurées se modelait sur les types syriens. C'est à ce dernier terme qu'aboutira l'art copte, à être un art national égyptien, modifié au contact de la Syrie, et aussi distinct de l'art byzantin que l'est l'art national syrien.

Ce que Byzance doit à l'Égypte. — Mais, avant que cette évolution s'achevât, l'Égypte hellénistique avait exercé sur Byzance une influence profonde. La tradition pittoresque de l'art alexandrin, avec ses architectures, ses paysages, ses scènes de genre, s'était transmise à Constantinople, et, jusque dans l'art monumental même, cette tradition devait maintenir quelque chose de la Grèce antique. On a longtemps méconnu la part de l'Égypte dans la formation de l'art byzantin. Selon la juste remarque de Strzygowski, on incline aujourd'hui à tomber d'un extrême dans l'autre, et à vouloir tout faire venir d'Alexandrie². Il est certain que, pour bien des monuments, il est souvent assez malaisé de dire s'ils sont de provenance égyptienne ou syrienne, et que le voisinage des deux pays a donné plus d'un trait commun à leurs deux arts. Il est donc prudent, dans bien des cas, de se contenter pour l'instant de l'appellation, plus vague, d'art syro-égyptien, le mot servant à désigner les influences des provinces méridionales, plus imprégnées d'Orient, par opposition aux influences, plus purement hellénistiques, qui, de l'Asie Mineure, agissent sur l'art byzantin.

1. Strzygowski, *Koptische Kunst*, Introduction.

2. Strzygowski, *Eine alexandrinische Weltchronik*, p. 170.

IV

LES ÉTOFFES

Parmi les manifestations de l'art égyptien, on a laissé de côté jusqu'ici une catégorie de monuments, les étoffes. Elles méritent en effet une place particulière dans l'étude des origines égyptiennes de l'art byzantin. Par la facilité avec laquelle ces objets passaient d'un pays à un autre, ils ont, plus que tous autres, contribué à répandre à travers le monde les sujets et le style de l'Orient. Ils ont ainsi fait connaître les créations de l'Égypte et aidé à fixer l'iconographie chrétienne¹.

L'Égypte fut de bonne heure célèbre dans l'antiquité pour ses tissus historiés. Pline l'Ancien déjà parle des toiles, teintes en un seul ton, qu'on y fabriquait, et où les figures étaient réservées sur le fond naturel de l'étoffe. À côté de ces toiles teintes, les ateliers égyptiens fabriquaient des tapisseries de laine ou de soie, souvent de plusieurs couleurs, où les ornements et les sujets étaient tissés avec l'étoffe, et qui étaient employées soit pour les vêtements, soit sous forme de rideaux et de tentures. Enfin on fabriquait des toiles peintes, du genre de celle qui, à Chalcédoine, représentait le martyr de sainte Euphémie.

On a retrouvé, en ces dernières années, un grand nombre de ces étoffes égyptiennes, soit à Achmim, l'antique Panopolis, dont Strabon déjà mentionne les ateliers, soit à Antinoé, où Gayet a recueilli une admirable collection des styles les plus divers. La décoration de ces tissus est d'une variété extrême. L'ornement, où les motifs hellénistiques et orientaux se mêlent, y tient une très grande place. Mais la figure aussi y apparaissait fréquemment, et, de même que dans la peinture, les scènes mythologiques, les sujets de genre, les épisodes de chasse ou de pêche, les compositions empruntées à la vie du cirque, les caricatures même, bref, tous les motifs chers à l'art pittoresque d'Alexandrie s'y rencontraient en foule. On connaît déjà sur ce point le texte célèbre d'Astérios d'Amasie. Les fouilles récentes nous ont rendu de nombreux spécimens de ce genre

1. Gerspach, *Les tapisseries coptes*, Paris, 1890; Forrer, *Die Gräber- und Textilfunde von Achmim Panopolis*, Strasbourg, 1891; *Römische und byzantinische Seidentextilien*, Strasbourg, 1891; Strzygowski, *Orient oder Rom*, 90 suiv.; *Seidenstoffe aus Aegypten*: Lessing, *Die Gewebe-Sammlung des K. Kunstgewerbe-Museum*, Berlin, 1900 et suiv.

de décoration. Mais, à côté de ces monuments du style pittoresque, dans les étoffes aussi on retrouve de bonne heure l'évolution qui conduit l'art vers le style monumental. C'est ainsi que, sur d'assez nombreuses étoffes, et particulièrement dans les tentures destinées aux églises, on prit l'habitude de représenter des scènes bibliques.



Fig. 28. — Tissu de Daniel (Musée d'art industriel à Berlin), d'après Strzygowski, *Orient oder Rom*.

Ce fut, sous une frise représentant des *martyria* célèbres, Daniel entre les lions, recevant le pain des mains d'Habacuc (étoffe du *Kunstgewerbemuseum* de Berlin) (fig. 28). Ce fut, sous une bande ornementale rappelant symboliquement les miracles du Christ, Pierre recevant le psautier des mains du Sauveur (Berlin), composition qui rappelle le rideau d'autel de Sainte-Sophie, tel que le décrit Paul le Silenciaire. Ailleurs, par un usage familier à l'Église chrétienne, les scènes de l'Ancien Testament s'associèrent à celles du

Nouveau en de nombreux compartiments carrés disposés en bandes parallèles (tissu Reinhardt, Berlin et Leipzig). Ailleurs, sur des soieries tissées, ce fut l'histoire de Joseph, toujours particulièrement chère à l'Égypte (trésor de Sens, collection Goleniscev), ou les apôtres Pierre et Paul debout, tenant en main un rouleau et séparés par une plante (Berlin, Musée royal). On pourrait multiplier ces exemples. Il suffira d'ajouter, comme indication de la même tendance, que quelques-unes de ces étoffes montrent des figures traitées comme des portraits.

Ainsi les tissus égyptiens complètent ce que nous savions déjà de l'art chrétien d'Égypte. Mais si l'on songe en outre avec quelle facilité ces étoffes se transportaient à travers le monde (les églises de Rome, au témoignage du *Liber pontificalis*, étaient pleines de ces tentures orientales), on admettra sans peine que la forme qu'y prenaient les scènes des Écritures ne pouvait manquer, en se répandant à travers la chrétienté, d'avoir une influence sur l'art. L'Occident assurément a connu par là le style et les sujets de l'Orient. A plus forte raison, Byzance plus voisine a-t-elle reçu ainsi les créations égyptiennes et y a-t-elle pris des modèles. Et ainsi, à côté de la Palestine, l'Égypte a aidé à constituer l'iconographie byzantine.

CHAPITRE IV

LES ORIGINES ANATOLIENNES ROLE DE L'ASIE MINEURE DANS LA FORMATION DE L'ART BYZANTIN

Hellénisme et christianisme en Asie Mineure. — I. Les monuments de l'architecture. Les basiliques. Les constructions à plan central. Le problème de la coupole et les solutions anatoliennes. Les basiliques à coupole. Rôle de l'Asie Mineure dans l'évolution de l'architecture. — II. La sculpture et la peinture chrétiennes en Asie Mineure. Sarcophages asiatiques. Fresques et miniatures.

Hellénisme et christianisme en Asie Mineure. — A côté de la Syrie et de l'Égypte, l'Asie Mineure eut un rôle essentiel dans la formation de l'art byzantin.

Entre toutes les régions de l'Orient, nulle n'avait été plus profondément marquée de l'empreinte de l'hellénisme. Sans doute, dans l'intérieur du haut plateau anatolien, dans l'arrière-pays de Cappadoce ou de Lycaonie, la culture grecque pénétra de façon plus tardive et plus incomplète; comme en Syrie et en Égypte, il y eut une vaste portion du pays où l'Orient resta lui-même; et ce fait n'est point sans importance pour le développement ultérieur de l'art dans ces régions. Mais la zone côtière en revanche se couvrit de grandes villes hellénistiques, Milet, Smyrne, Éphèse, et plus avant dans l'intérieur, le long des grandes voies de pénétration que forment le Méandre et l'Hermus, Magnésie, Sardes, Tralles, Philadelphie; bref, toute la région occidentale de l'Asie Mineure fut un des points vitaux de l'hellénisme. D'autre part, l'Anatolie subit de bonne heure l'influence du christianisme; la propagande de la nouvelle religion y fut rapide et son action profonde. De la combinaison de ces deux éléments résulta tout naturellement une grande activité intellectuelle et artistique. L'Anatolie fut, au iv^e siècle, avec Basile, Grégoire de Nazianze, Grégoire de Nysse, la terre classique de l'éloquence chrétienne; et, au vi^e siècle, quand Justinien voulut bâtir Sainte-Sophie, c'est l'Ionie qui lui fournit, avec Isidore de Milet et Anthémios de Tralles, les seuls architectes capables de mener à bien son vaste dessein.

Enfin, par sa position géographique, nul pays n'était mieux placé pour échanger les idées et combiner les apports provenant des civilisations diverses; nulle part ne pouvait mieux se produire le contact et la fusion de l'Orient et de l'hellénisme. Par les larges et belles vallées de l'Hermus et du Méandre, les caravanes apportaient jusqu'aux rivages de l'Ionie les produits et les enseignements des pays riverains de l'Euphrate; et, d'autre part, des ports de la côte anatolienne, l'influence de l'Asie Mineure rayonnait avec son commerce sur toute la Méditerranée. Comme Antioche en Syrie, comme Alexandrie en Égypte, Éphèse était le point nécessaire où devaient se rencontrer et se fondre ces éléments divers. « Éphèse, dit très bien Choisy, située à la jonction de ces deux grands courants, formait le confluent des idées et des richesses des deux mondes; et si un art nouveau devait naître de leur concours, la région d'Éphèse était prédestinée à lui servir de berceau ¹. »

Jusqu'en ces dernières années pourtant, l'art chrétien d'Asie Mineure restait pour ainsi dire inconnu. Quelques rares monuments seulement avaient été signalés en passant, très sommairement pour la plupart, lorsqu'en 1903, Strzygowski, mettant en œuvre toute une série de découvertes récentes, révéla, dans un livre retentissant, l'Asie Mineure comme un domaine nouveau de l'histoire de l'art (*Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte*). Depuis lors, d'autres explorateurs nous ont apporté toute une foule de précieux documents: les voyages de miss G. Lowthian Bell en Cilicie et en Lycaonie (1905), les recherches de MM. Michel et Rott en Pisidie, en Cappadoce et en Lycie (1907), les grandes fouilles que le gouvernement autrichien poursuit à Éphèse ont fait connaître avec précision un certain nombre de monuments chrétiens ². Sans doute l'avenir en accroîtra sensiblement le nombre; mais dès maintenant les résultats acquis suffisent à marquer avec netteté ce que l'art byzantin dut à l'Asie Mineure.

1. Choisy, p. 158.

2. Il faut mentionner également les explorations de Guyer en Cilicie et en Lycaonie (*Aus dem christlichen Kleinasien, Vorläufiger Bericht, Zürich, 1906*), de Hasluck en Bithynie (*Bithynica, dans British School at Athens. Annual report, XIII : 1906-1907*), de Ramsay et miss Bell en Lycaonie (1907) et les fouilles que le gouvernement allemand poursuit à Milet.

I

LES MONUMENTS DE L'ARCHITECTURE

Au sud-est de Konia, à l'endroit nommé Bin-bir-Kilissé (les mille et une églises), et un peu au nord de cet emplacement, à Daouleh ou Deghilé, on trouve les ruines d'une cinquantaine environ d'églises chrétiennes. Les plans les plus divers s'y rencontrent, et ces monuments sans doute ne datent point tous du même temps. Strzygowski les attribue presque uniformément au iv^e siècle ou au v^e, ce qui leur donnerait évidemment une importance capitale pour l'histoire des origines de l'art byzantin; d'autres archéologues, comme Ramsay, s'appuyant surtout sur les données fournies par l'épigraphie, font descendre au contraire la construction de beaucoup d'entre eux jusqu'au viii^e et même jusqu'aux x^e et xi^e siècles¹. Il faut, à mon sens, admettre, — et Ramsay ne le conteste point — pour une partie tout au moins de ces ruines, les dates proposées par Strzygowski; et, en les rapprochant d'autres édifices semblables relevés en Lycaonie et en Cappadoce, on peut en faire légitimement état pour l'étude de l'art chrétien primitif en Anatolie².

Les basiliques. — La plupart de ces édifices sont des basiliques, quelques-unes à nef unique, le plus grand nombre à trois nefs, mais

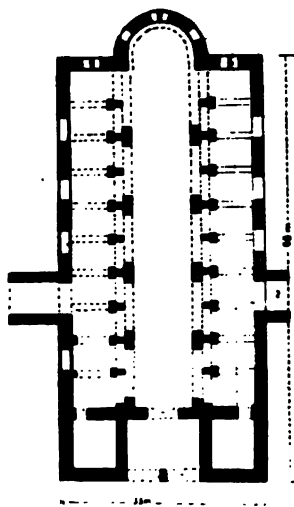


Fig. 29. — Binbirkilissé. Eglise n° 1 (d'après Strzygowski, *Kleinasiën*).

1. Cf. sur ce point W. Ramsay et miss G. L. Bell, *The thousand and one churches*. Londres, 1909, p. 14-15, 24-25, 309, 432.

2. Strzygowski, *Kleinasiën*; Holtzmann, *Bin-bir-Kilissé*. Hambourg, 1905; G. Lowthian Bell, *Notes on a journey through Cilicia and Lycaonia* (RA, 1906, I et II); W. Ramsay, *Studies in the history and art of the Eastern provinces of the roman empire*, Londres, 1906; *A christian city in the byzantine age* (The Expositor, IV), et surtout le livre récent, cité plus haut, de Ramsay et miss Bell. Cf. Millet, *L'Asie Mineure nouveau domaine de l'histoire de l'art* (RA, 1905, I); Diehl, *Les origines asiatiques de l'art byzantin*, *Études byzantines*, 337), et Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, Leipzig, 1908.

n'ayant, même dans ce cas, qu'une seule abside, circulaire ou polygonale, saillant fortement sur le mur oriental (fig. 29). Elles n'ont que rarement des tribunes sur les bas côtés. Ce qui leur donne un caractère particulier, par où elles rappellent les édifices de la Syrie du Nord, c'est qu'elles sont entièrement bâties en pierres de taille et que leur façade présente, au moins à Bin-bir-Kilissé, en avant de la porte de la grande nef, un porche étroit s'ouvrant entre deux pièces closes, dressées comme deux tours aux angles de l'édifice. D'autres particularités, plus significatives encore et également étrangères à



Fig. 30. — Daouleh. Basilique n° 31 (Phot. Bell).

l'art grec, caractérisent ces basiliques et les distinguent des monuments syriens. C'est d'abord qu'elles sont voûtées (fig. 30), couvertes de voûtes en berceau soutenues par des arcs doubleaux; c'est ensuite que, dans le profil des arcades ou dans le tracé de l'abside, l'arc outrepassé en fer à cheval s'est substitué au simple demi-cercle. Ajoutez les piliers trapus, oblongs, terminés vers les nefs par des demi-colonnes engagées sans chapiteaux : tout cela donne à ces édifices une physionomie fort originale et dont les traits essentiels sont nettement orientaux¹. Ainsi, dans l'intérieur de l'Asie Mineure.

1. On peut rattacher à ce groupe, quoique par quelques traits elles en diffèrent, les églises cappadociennes, datant du v^e siècle, de Saint-Constantin à Eski Andaval, de la Panagia à Gueurémé de l'Argée, de Saint-André à Till (plans et vues dans Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, p. 103 sqq., 166 sq., 287 sqq.).

un art s'est constitué, qui ne doit rien à la culture grecque¹ ; et il est intéressant de constater dans ses monuments, ici aussi bien qu'en Syrie ou en Égypte, la renaissance des anciennes traditions orientales qui accompagna le progrès du christianisme et dont l'influence devait se faire sentir, partiellement au moins, non seulement dans les cités hellénistiques de la côte, et jusqu'à Byzance, mais encore en Arménie, en Géorgie, jusque chez les Russes et les Slaves du Sud, et peut-être jusqu'en Occident.

A côté de cette basilique orientale, un autre type de basilique se



Fig. 31. — Kanytelideis. Abside d'une basilique (Phot. Bell).

rencontre fréquemment en Asie-Mineure. Sur la côte méridionale et occidentale, les édifices de plan basilical sont précédés d'un atrium et couverts en charpente, et ils sont uniformément construits en briques. C'est là la vraie basilique hellénistique, telle qu'elle se répandra à travers tout le monde byzantin, et au delà même, en Italie, en Afrique, en Gaule. On observera toutefois que, dans les provinces asiatiques du sud-est, voisines de la Syrie du Nord, l'influence du pays limitrophe a modifié quelque peu le type hellénistique. Dans les basiliques de Cilicie et d'Isaurie, à Boudroun, à Anazarbe, à Kanytelideis (fig. 31), à Korykos (fig. 32), la pierre

1. Cf. Ramsay et Bell, *loc. cit.*, 301-302.

a remplacé la brique, et l'atrium a disparu pour faire place au porche largement ouvert par deux ou trois arcades; parfois, en outre, l'abside centrale est, par une disposition assez particulière, ménagée en avant des deux absides latérales, et un passage voûté entoure et contrebutte cette abside centrale (Korykos, basiliques 1 et 4. Scheher). Le même emploi de la pierre se rencontre plus à l'ouest. à Sagalassos en Pisidie, à la Djoumanoun-djami d'Adalia en Pamphylie¹, enfin à l'église de l'archange Gabriel, à Aladja-Jaila en Lycie, cette dernière restaurée en 812, mais où on reconnaît aisément le plan de la basilique hellénistique primitive². Ailleurs, l'atrium hellénistique a persisté dans la construction en pierre (Korykos, basilique 2, Pergé en Pamphylie). Ainsi, entre la Syrie et l'Asie Mineure, existe une zone intermédiaire où se pénètrent les architectures des deux pays : mais, de façon générale, le type purement hellénistique domine sur le littoral anatolien (Pergame, Gül-Batché, près de Smyrne, Milet, etc.)³.

Les constructions à plan central. — Un second type de construction, fréquent en Asie Mineure, est l'édifice dit à plan central, de forme octogonale ou circulaire et surmonté d'une coupole. Une lettre fort curieuse de Grégoire de Nysse à l'évêque d'Iconium Amphilochos (*Patr. gr.*, 95, col. 1906) nous décrit fort exactement le plan de cette sorte de bâtiment, souvent édifié sur la tombe d'un martyr et nommé pour cette raison *martyrium*, et atteste en même temps combien, dès la fin du iv^e siècle, il était répandu en Anatolie. L'édifice que Grégoire veut construire devra avoir la forme d'une croix, disposition qui sera obtenue par la construction de quatre chambres faisant saillie à l'extérieur du monument. Ces chambres seront reliées l'une à l'autre. « ainsi, dit le texte, que c'est l'usage universel dans le plan en forme de croix », par quatre niches demi-circulaires intercalées entre les

1. Strzygowski (*Kleinasiien*, p. 168 sqq.; range à tort parmi les basiliques à coupole la Djoumanoun-djami d'Adalia. Rott (*Kleinasiatische Denkmäler*, 32-46) a bien montré que l'édifice était une basilique hellénistique ordinaire, avec tribunes, datant du v^e siècle.

2. Cf. Rott, *loc. c.*, 32 sqq., 318 sqq.

3. Weber, *Basilika und Baptisterium in Gül-Bagtsché* (BZX., 568); Wiegand, *Sechster vorläuf. Bericht über die in Milet und Didyme unternommenen Ausgrabungen* (Abhandl. d. K. Preuss. Akad. d. Wiss., 1908). Dans cette basilique de Milet, antérieure à Sainte-Sophie, et aussi remarquable par son architecture que par la richesse de ses pavements de mosaïque, on trouve, à côté de l'atrium à colonnes de marbre, les nefs séparées par des piliers à demi-colonnes engagées.

branches de la croix. Devant chaque niche seront placées des colonnes reliées par des arcades, et sur l'octogone ainsi obtenu reposera une coupole conique. La construction sera faite en briques, la pierre de taille manquant dans le pays.

Il y a dans cette description des traits forts intéressants, qui révèlent dans cette architecture le mélange de l'Orient et de l'hellénisme. La coupole conique rappelle les édifices persans et arméniens ; l'emploi des voûtes sans cintrage, expressément indiqué dans



Fig. 32. — Korykos, porche d'une basilique (Phot. Bell).

le texte, est un procédé courant de l'architecture orientale ; surtout le document atteste que ce type de bâtiment était tout à fait usuel dans l'art chrétien d'Asie Mineure au IV^e siècle. Et, en effet, il est question, dans un discours de Grégoire de Nazianze, d'un édifice octogone du même genre, bâti en pierres de taille avec tribunes et bas côtés et couronné d'une coupole portée sur une colonnade intérieure. Surtout, toute une série de monuments conservés représentent ce type en Asie Mineure¹ : tels l'octogone de Bin-bir-Kilissé

1. Strzygowski, *Kleinasien* ; *Der Dom zu Aachen* : Friedenthal. *Das Kreuzförmige Oktogon*, Karlsruhe, 1903.

dont le plan rappelle le martyrium de Grégoire de Nysse, l'octogone d'Isaura, plus simple, ceux de Soasa et d'Hiérapolis, où les huit piliers constituant l'octogone central sont entourés d'un bas côté circulaire. Aucun de ces édifices n'a de tribunes; tous sont bâtis en pierre de taille. Au même groupe se rattachent, à cela près qu'ils sont bâtis en moellons et rangs de briques alternés, les deux curieux octogones (fig. 40) qui flanquent l'église de Déré-Ahsy ou Cassaba en Lycie. L'un, dont la disposition rappelle la rotonde de Saint-Georges à Salonique, présente à l'intérieur, sur ses huit faces, des niches alternativement demi-circulaires ou rectangulaires, couvertes en cul-de-four ou en berceau; celle de l'est, plus profonde, forme une abside à trois pans. L'octogone du sud est peut-être plus remarquable encore: ses huit pans sont, comme dans l'autre, creusés de niches, couvertes semblablement; mais, sur ce soubassement se dresse un haut tambour à douze pans, creusé également de niches demi-circulaires; des fenêtres cintrées s'y ouvrent, cantonnées de piliers en brique à l'extérieur. Une coupole surbaissée couronnait l'édifice qui, selon la remarque fort juste de Texier, « est peut-être le seul exemple d'une construction de ce genre qui reste des temps byzantins¹ ».

Assurément, pas plus que la basilique, le plan octogonal n'appartient exclusivement à l'Asie Mineure et il ne semble même pas qu'il y soit né. Dès le commencement du IV^e siècle, on le rencontre peut-être à Constantinople, dans l'église des Saints-Apôtres bâtie par Constantin, et sûrement en Syrie, dans la grande église d'Antioche édifiée par le même empereur, et en Palestine, dans l'église élevée aux frais de sainte Héléne sur le Mont des Oliviers. Mais, quelle qu'en soit l'origine, cette disposition est assurément étrangère à l'art grec et essentiellement orientale. Comme la basilique, au reste, ce type devait avoir une belle fortune et se répandre promptement dans tout le monde chrétien. C'est de lui que dérivent les églises syriennes d'Ezra et de Bosra, et le vaste octogone, légèrement ovale, de Wirancheir en Mésopotamie; c'est de lui que procèdent beaucoup des églises d'Arménie; enfin, il est d'usage courant au VI^e siècle à Constantinople, où il produit l'église des Saints Serge et Bacchus, et à Ravenne, où il

1. Texier et Pullan, *Architecture byzantine*, 183. Cf. Rott, *loc. cit.*, 311-313, qui fait à tort, selon moi, descendre jusqu'au VIII^e siècle l'ensemble des constructions de Déré-Ahsy. Un édifice analogue, de forme circulaire, où se creusent à l'intérieur cinq niches demi-circulaires, a été retrouvé à Milet, au sud de la basilique.

produit Saint-Vital. Tous ces édifices, où le plan octogonal se modifie au reste par l'adjonction et la disposition des niches demi-circulaires, sont garnis de tribunes au-dessus des bas côtés.

Le problème de la coupole et les solutions anatoliennes. — Un troisième type d'édifice, plus caractéristique, semble être une création propre de l'art anatolien. C'est la basilique à coupole. Avant de devenir le trait essentiel, la marque originale de l'art byzantin, la coupole, on l'a vu déjà, fut un parti d'origine nettement orientale. La coupole sur trompes d'angle est un procédé de l'architecture persane¹; la coupole sur pendentifs, quoique plus spécifiquement hellénistique, ne s'explique que par la diffusion, dans le monde chrétien d'Asie, du procédé persan de la voûte sans cintrage. C'est dans l'ouest de l'Asie Mineure que, comme Choisy l'a fort bien expliqué, ces procédés orientaux semblent, surtout à partir du IV^e siècle, avoir été étudiés et appliqués à la construction en brique : de l'emploi des voûtes sans cintrage sortit naturellement la voûte d'arête, produite par la pénétration de deux berceaux (fig. 33), et ensuite le pendentif, solution rationnelle et élégante du problème de la coupole.

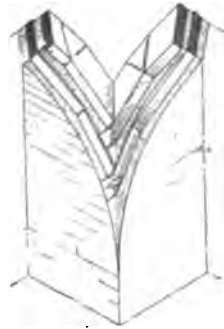


Fig. 33. — Voûtes d'arête construites sans cintrage d'après Choisy.

« L'art byzantin, dit excellemment Choisy, c'est l'esprit grec s'exerçant, au milieu d'une société à demi-asiatique, sur des éléments empruntés à la vieille Asie². » Avec une ingénieuse élégance des méthodes, avec un esprit de calcul et de combinaison tout à fait remarquable, les architectes des écoles anatoliennes hellénisèrent les procédés et les types asiatiques et les adaptèrent à des édifices nouveaux. Tandis que la voûte romaine n'avait été qu'une concrétion pure et simple, un monolithe artificiel fait d'une matière plastique qui en assure la cohésion, l'art savant des constructeurs d'Asie Mineure « chercha dans le jeu des poussées un nouveau principe d'équilibre³. » Pour assurer la solidité de leurs constructions, ils associèrent leurs voûtes « d'après un certain mode

1. Strzygowski, *Die persische Trompenkuppel* Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur, 1909)

2. Choisy, p. 6.

3. *Id.*, p. 163.

de groupement, qui rend un plan byzantin reconnaissable à première vue¹». En outre, par une innovation opposée aux habitudes romaines, ils s'attachèrent à réduire la masse de ces voûtes, et ils construisirent en particulier leurs coupoles en menus matériaux. blocage, briques minces, tuiles creuses, tubes de poterie emboîtés les uns dans les autres. Avec un génie essentiellement pratique, ils posèrent ces coupoles sur des pendentifs exécutés en brique, adoptant



Fig. 34. — Binbirkilissé. Eglise n° 2. Façade (d'après Strzygowski, *Kleinasiens*).

des profils surhaussés, de jour en jour plus hardis ; et appliquant ces méthodes aux constructions préexistantes, ils inaugurèrent des types d'édifices tout nouveaux.

Les basiliques à coupole. — Pour agrandir le *presbyterium*, les chrétiens eurent d'assez bonne heure l'idée de ménager, en avant de l'abside, une travée sur plan rectangulaire ; on trouve de ce parti un exemple assez ancien dans l'église de Kesteli en Isaurie. Pour donner, d'autre part, plus de place aux fidèles, on aménagea, comme dans la basilique hellénistique, des tribunes au-dessus des bas côtés. Ce double parti se remarque dans une des basiliques de Bin-bir-Kilissé (n° 2) (fig. 34 et 35), et ces traits annoncent un type nouveau de construction². Pour mieux éclairer en effet ces églises de dimensions plus vastes, sans pourtant affaiblir la voûte en y perçant des fenêtres, on eut l'idée de couper par un dôme le

1. Choisy, p. 4.

2. Sur cet édifice (n° 32), cf. Ramsay et Bell, *loc. cit.*, 209 sqq., 320-324.

berceau de la grande nef. Ainsi naquit ce que Strzygowski a nommé la « basilique à coupole », qui se rencontre très fréquemment en Anatolie. On en trouve un fort bel exemple à Kodja-Kalessi, en Isaurie ¹ (fig. 36, 37, 38) : là, sur deux travées de la grande nef, la voûte en berceau est coupée par une coupole, que soutenaient quatre trompes d'angle. Les grands arcs latéraux du nord et du sud encadrent un mur divisé en trois étages. L'étage supérieur est percé

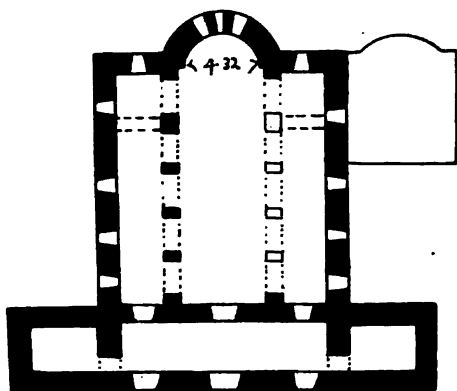


Fig. 35. — Binbirkilissé. Eglise n° 2. Plan (d'après Strzygowski, *Kleinasiën*).

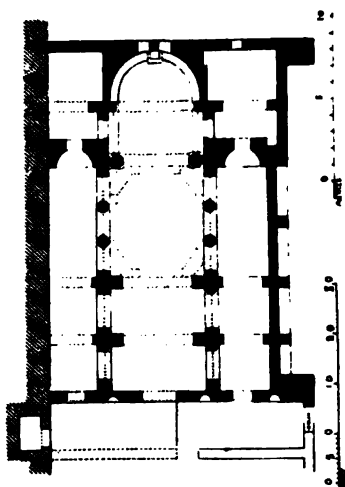


Fig. 36. — Kodja-Kalessi. Plan (d'après Headlam).

de fenêtres ; à chacun des deux autres, une triple baie, soutenues par des colonnes, fait communiquer la nef centrale avec les bas côtés et les tribunes qui surmontent les collatéraux. Comme dans les édifices de la Syrie voisine, la construction est en pierres de taille, et on y constate l'emploi de l'arc en fer à cheval dans les arcades qui couvrent la grande nef ; l'église date du iv^e siècle, d'après Strzygowski, plus vraisemblablement du v^e, selon l'opinion de Headlam.

Le même type se rencontre, réalisé en briques, dans l'église de Saint-Clément d'Ancyre, où la coupole est également portée sur des trompes d'angle. Ailleurs, au contraire, à Saint-Nicolas de Myra, à Cassaba (ou Déré Ahsy) en Lycie, la coupole repose sur des

¹ Headlam, *Ecclesiastical sites in Isauria* (Journ. of Hellenic Studies, 1892. Supplément)

pendentifs. Mais ces pendentifs exerçaient des poussées trop fortes sur les simples parois d'une grande nef basilicale. Il fallut donc, pour épauler plus solidement la coupole, imaginer divers procédés ; et cette difficulté de construction aida au rapide développement du type. Tantôt on se tira d'affaire en surélevant les collatéraux pour contrebuter les deux grands arcs du nord et du



Fig. 37. — Eglise de Kodja-Kalessi. Façade (d'après Headlam).

sud (Myra) (fig. 39) ; tantôt, entre la coupole et les parois extérieures, on intercala deux solides berceaux (Ancyre, église de la Vierge à Éphèse, Sainte-Sophie de Salonique). Tantôt, à travers les collatéraux, on prolongea ces berceaux jusqu'au mur d'enceinte (Cassaba, (fig. 40), Sainte-Irène de Constantinople, église de Philippes). Les berceaux, avec ceux de la nef, dessinaient alors une croix à branches égales, et ainsi, par ces transformations successives, de la basilique hellénistique à coupole sortit tout naturellement le type proprement byzantin de l'église en forme de croix grecque, inscrite dans un rectangle ¹.

1. Sur ces monuments et leur évolution. cf. outre Strzygowski, *Kleinasion*, Wulff, *die Koimesis-Kirche in Nicäa*. Strasbourg. 1903, et Rott, *loc. cit.*

On a fort discuté sur le pays où ce type prit naissance. Dans un livre récent ¹, Wulff a fait dériver toutes les églises de cette sorte de Sainte-Sophie de Constantinople, dont la parenté est en effet évidente avec les basiliques à coupole de Cassaba, de Myra et d'An-



Fig. 38. — Eglise de Kodja-Kalessi. Intérieur (d'après Headlam).

cyre. Il semble pourtant qu'il faille, avec Strzygowski, renverser ce rapport, et chercher, bien avant le ^{vi} siècle, peut-être en Syrie, plus probablement en Asie Mineure, l'origine de la basilique à coupole. Il est certain en tout cas que ce plan se propagea vite. Tandis que la coupole sur trompes d'angle se répandait, conformément au type de Kodja-Kalessi, en Égypte et en Syrie (Saint-Serge

1. Wulff, *loc. cit.*, p. 151 sqq.

de Gaza), la basilique à coupole sur pendentifs était adoptée le long de la côte d'Asie Mineure, à Korykos (basilique n° 2). à Myra, à Philadelphie, à Magnésie, à Sardes, à Éphèse, où une grande église à trois nefs, précédée d'un double narthex, fut couronnée d'une coupole de douze mètres de diamètre, portée sur quatre



Fig. 39. — Église de Saint-Nicolas de Myra. Plan (d'après Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*).

massifs piliers de briques, et contrebutée à l'est et à l'ouest par deux robustes berceaux. Il semble bien que ce dernier monument ne date que du vi^e siècle; mais, parmi les autres, la plupart appartiennent au iv^e et au v^e siècle, comme l'atteste la forme de leurs coupoles basses¹. Au delà même de l'Anatolie, le type de la coupole sur pendentifs trouva une belle fortune. On le rencontre en Syrie, réalisé en briques, dans la belle basilique de Kasr-ibn-Wartan, d'époque assez tardive sans

doute (vi^e siècle), à en juger par la différence profonde qui distingue cet édifice des autres constructions de la Syrie du Nord². On le trouve pareillement en Europe, à Sainte-Sophie de Salonique, à Sainte-Irène de Constantinople; et Sainte-Sophie elle-même, création d'architectes anatoliens, procède directement des modèles fournis par l'Asie Mineure. La basilique à coupole, née en Anatolie, « constitue, comme on l'a justement remarqué, la couche hellénistique au-dessus de laquelle l'art byzantin a poussé³ ».

1. Heberdey, *Vorläuf. Bericht über die Grabungen in Ephesus* (Jahreshefte d. österr. arch. Instituts, X (1907), Beiblatt, 74; Choisy, 160-162.

2. H. C. Butler, *Ancient architecture in Syria*, (Princeton Expedition to Syria), Leyde, 1908.

3. Millet, *L'Asie Mineure nouveau domaine de l'histoire de l'art*, p. 98.

Rôle de l'Asie Mineure dans l'évolution de l'architecture. — « Une architecture, dit fort bien Choisy, ne naît point à date fixe, constituée de toutes pièces et prête à consacrer son existence par un chef-d'œuvre ¹ ». Par toutes ses racines, l'art byzantin se rattache à ce mouvement d'art original et puissant, qui, entre le iv^e et le vi^e siècle, se produisit en Syrie, en Égypte, en Asie Mineure. Les types de construction les plus divers se rencontrent alors dans ces régions, basilique hellénistique et basilique voûtée, édifices à plan central, octogonal ou circulaire, basilique à coupole, sans parler des églises à plan tréflé (chœur triconque des églises monastiques d'Égypte et de l'église de Bethléem, mausolée de Bin-bir-Kilissé, etc.), et du plan en forme de croix avec coupole centrale, qui se rencontre en Anatolie dans d'assez nombreux édifices, dont

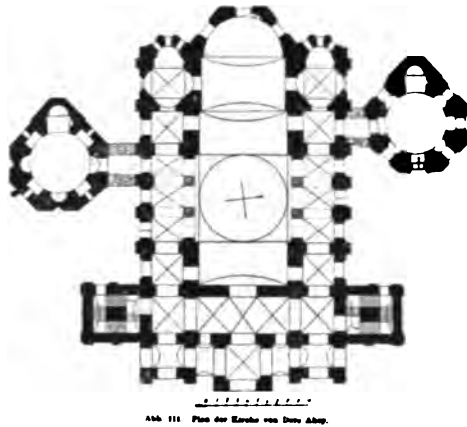


Fig. 40. — Église de Déré-Ahsy. Plan d'après Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*.

plusieurs datent du v^e siècle (église de Tomarza, église des Quarante-Martyrs, près de Skupi, surtout Kizil-Kilissé à Sivri-Hissar, avec une coupole sur tambour octogonal, où quatre trompes d'angle s'intercalent entre quatre arcades ²). Partout, par l'emploi de procédés nouveaux, par le développement de formes plus anciennes, les architectes montrent une activité prodigieuse, une ingéniosité souvent créatrice. Dans toutes leurs œuvres, un même

1. Choisy, 151.

2. Tous ces édifices sont en pierre, même la coupole de Sivri-Hissar. Cf. Rott, *loc. cit.*, 182 sqq., 192 sqq., 274 sqq., et Ramsay et Bell, *loc. cit.*, où sont mentionnés plusieurs monuments du même type, à Bin-bir-Kilissé p. 221, à Mahaletch (p. 241 sqq.), à Hayyat (p. 350), à Kourshoundjou p. 353, à Wiranchair dans le Hassan-Dagh (p. 363), à Tchoukourken p. 382. Toutes ces constructions affectent la forme de la croix en T, et n'ont point, comme l'église à croix grecque, de bas-côtés garnissant les coins vides entre les bras de la croix et assurant l'équilibre de la coupole.

trait caractéristique apparaît : le mélange des éléments purement orientaux et de l'hellénisme. Et de leur effort naissent partout des types fondamentaux, des modèles bien vite consacrés par quelque édifice célèbre, et qui sont promptement imités dans tout l'Orient. Ainsi, sous la « triple constellation », comme dit Strzygowski, d'Alexandrie, d'Antioche, d'Éphèse, par où ces types, bientôt devenus canoniques, se répandent à travers le monde, l'art byzantin naît et grandit.

Dans cette grande évolution, c'est l'Asie Mineure qui, pour la formation de l'architecture byzantine, joua sans doute le rôle essentiel. « La décoration sculptée, dit Choisy, voilà l'apport probable des influences syriennes dans l'architecture byzantine. Mais quand il s'agit de la construction même des édifices et notamment du système des voûtes, on ne voit ni quelle part l'art de la Syrie peut revendiquer, ni même quelle action il eût été capable d'exercer. L'art byzantin a pour point de départ la voûte sans cintrage, et celle-ci suppose essentiellement l'emploi de la brique ¹ ». Or ces conditions ne se rencontrent qu'en Asie Mineure. « Hors de la région occidentale de l'Asie Mineure, on n'aperçoit nulle part l'esprit de la construction voûtée sans cintrage, ni cet enchaînement logique de progrès dont l'art byzantin fut la manifestation dernière ; partout ailleurs on le trouve constitué de toutes pièces comme un art importé : là seulement on le saisit dans son germe et dans son essor. C'est de là qu'il rayonna sur le reste de l'empire grec ² ».

II

LA SCULPTURE ET LA PEINTURE CHRÉTIENNES EN ASIE MINEURE

De ce grand mouvement d'art qui se manifesta en Asie Mineure au iv^e et au v^e siècle, la plastique et la peinture nous offrent d'autres témoignages intéressants.

Sarcophages asiatiques. — L'Asie Mineure ne nous a encore livré qu'un petit nombre de sculptures chrétiennes. Mais il en est une, d'une haute valeur artistique et d'un grand intérêt pour l'histoire : c'est le bas-relief découvert à Constantinople, et aujourd'hui

1. Choisy, p. 162.

2. Choisy, p. 162.

conservé à Berlin, qui représente le Christ entre deux apôtres ¹(fig. 41). Ce qui frappe tout d'abord dans ce monument, c'est tout ce qui y subsiste de la tradition classique. Par l'attitude et l'arrangement des draperies, le Christ rappelle le type de l'orateur antique, tel qu'il



Fig. 41. — Christ de Psamatia (Musée de Berlin), d'après Strzygowski, *Orient oder Rom.*

apparaît dans la statue de Sophocle du musée de Latran. La tête imberbe, à l'ovale délicat, encadrée de longs cheveux bouclés, ressemble à la tête de l'Eubouleus d'Eleusis, ouvrage de l'école praxi-

1. Strzygowski, *Orient oder Rom.* 46 suiv. ; Ainalof, *Origines*, p. 160 et suiv. Cf. Strzygowski, *Das Petrus-Relief aus Kleinasien in Berlin* (JPK, t. 22, 1901).

télienne. Et si les apôtres à la vérité ont le type plus oriental, l'ensemble pourtant montre une harmonie des proportions et une



Fig. 42. — Sarcophage de Sidamara (Musée de Constantinople). d'après Th. Reinach, *Monuments Piot*, t. IX.

élégance tout antiques. Strzygowski date du IV^e siècle ce bel ouvrage ; Ainalof l'attribue plutôt au V^e : quoi qu'il en soit, il jette un jour curieux sur le caractère de la sculpture anatolienne.

Ce marbre, fragment d'un sarcophage, est en effet apparenté à

toute une série de sarcophages découverts en Asie Mineure, et qui présentent tous ce caractère commun, d'être décorés de figures alternativement placées sous une arcade richement sculptée ou dans un entrecolonnement ¹. Le plus ancien exemplaire se trouve au palais Riccardi à Florence ; d'autres, fort remarquables, provenant de Sidamara (fig. 42), de Selefkeh, de Konia, sont conservés au musée de Constantinople ; d'autres collections encore possèdent d'autres représentants du même type ; de fort beaux fragments se rencontrent en particulier dans la collection Cook à Richmond. Tous ces monuments datent de l'époque païenne, et s'échelonnent entre le milieu du ¹^e siècle et le commencement du ⁴^e ; mais tous présentent, dans la façon dont ils sont exécutés, certains détails caractéristiques, que l'on retrouve dans le marbre de Berlin. Tandis que les figures sont antiques, les architectures qui les encadrent se rattachent par leur technique à l'Orient. Les sculptures des chapiteaux à double volutes, de l'architrave bombée, des frontons, sont incisées dans la pierre plutôt que modelées ; c'est le même relief méplat, le même travail à la virole, que nous avons observés déjà dans le monument de Mschatta ; et la tendance artistique aussi est la même : c'est par l'opposition des blancs et des noirs, non par le relief des formes, que l'effet à obtenir est cherché ; et la pierre, minutieusement refouillée, semble comme revêtue d'une dentelle se détachant sur un fond sombre.

On voit le caractère de cette école asiatique, remarquable par la richesse de son style décoratif et bien supérieure à l'école qui a produit les sarcophages romains du même temps. Elle est profondément imprégnée d'influences orientales, qu'elle combine heureusement aux traditions de l'art hellénistique. Son influence fut considérable sur le développement de la sculpture proprement byzantine : comme Strzygowski l'a justement remarqué, la face antérieure de la chaire de Maximien, et pareillement le fragment de diptyque du British Museum rappellent, par les arcades richement sculptées sous lesquelles les personnages sont placés, la disposition des sarcophages asiatiques.

Fresques et miniatures. — Quelques documents nous permettent

1. Th. Reinach, *Le sarcophage de Sidamara* (Mon. Piot. IX) ; Munoz, *Sarcophagi asiatici*. (NBAC, XI, 1905 et l'Arte, 1906, p. 130) ; Michon, *Sarcophage du type d'Asie Mineure* (Mélanges de Rome, XXVI, 1906) ; Strzygowski, *A sarcophage of the Sidamara type* (Journ. of hell. Studies, 1907).

aussi d'entrevoir quel fut en Asie Mineure le développement de la peinture ¹.

Dès le IV^e siècle, les peintres commencèrent à représenter les hauts faits des martyrs chrétiens. On a déjà cité précédemment les descriptions fort circonstanciées que nous ont laissées de ces ouvrages saint Basile, Grégoire de Nysse ou Astérios d'Amasie, et noté le caractère de réalisme qu'offraient, d'après ces témoignages, à Euchaïta, les épisodes du martyre de saint Théodore, à Chalcedoine, les scènes du martyre de sainte Euphémie². En face du pittoresque décor des allégories, des sujets de genre chers à la peinture alexandrine, l'Asie Mineure ouvrait à l'art une voie nouvelle, conforme d'ailleurs à la doctrine de ses grands docteurs cappadociens, qui dans les représentations figurées cherchaient, non un vain amusement, mais un utile enseignement. Par ces scènes de martyre, si vivement rendues, elle préparait l'évolution vers le style historique et la peinture d'histoire, et elle constituait des modèles qui devaient exercer une action considérable sur l'iconographie.

De ces fresques il ne reste que le souvenir. Pourtant on peut admettre que, de bonne heure, autour de la tombe des martyrs célèbres, des peintures ou des icônes illustrèrent, partout comme à Euchaïta, la gloire du saint local, et que les voyageurs et les pèlerins qui fréquentaient ces sanctuaires rendirent populaires dans l'art beaucoup de ces représentations. On s'est, par une hypothèse ingénieuse, demandé si les miniatures du Ménologe basilien, au caractère si nettement historique et monumental, ne reproduiraient point certains tableaux de cette primitive période³. Il se peut, et l'art byzantin doit peut-être à l'Asie Mineure autant qu'à la Palestine une part de son iconographie. Mais il lui doit en tout cas une orientation nouvelle et la prédominance croissante qu'y prit bien vite le style historique sur la décoration pittoresque empruntée à la tradition alexandrine. Et ici encore c'est de l'Orient que vient ce courant nouveau, et c'est par l'arrière-pays anatolien, plus réfractaire à la culture hellénistique, qu'il s'est propagé à travers le monde chrétien.

Quelques manuscrits précieux, de provenance vraisemblablement anatolienne, confirment ces remarques et attestent l'activité et les

1. Strzygowski, *Ursprung und Sieg d. althyz. Kunst; Eine alexandrinische Weltchronik*, 182 suiv.

2. Voir chap. 1, p. 7.

3. Millet, *Art byz.*, 237-238.

tendances de cet art. On admet volontiers aujourd'hui que les belles miniatures à pleine page qui illustrent les Psautiers du groupe dit « aristocratique » (Bibl. Nat., Gr. 139; Vat., Reg. 1), reproduisent un prototype créé en Asie Mineure, et dont le caractère hellénistique apparaît nettement. Strzygowski a de même revendiqué pour l'Asie Mineure, contrairement à l'opinion générale qui le rattache à l'école d'Alexandrie, le prototype du manuscrit de Dioscoride, enluminé au vi^e siècle à Constantinople, et noté le mélange qu'il offre d'ornementation orientale et de figures, — allégories ou portraits d'auteurs — inspirées de la tradition antique. Or, ce qui frappe, si l'on compare ces deux manuscrits, c'est la place plus grande que, de l'un à l'autre, prend l'influence orientale et la façon dont elle transforme les motifs hellénistiques. Ceci apparaît de même, et plus fortement encore, dans une autre série de manuscrits d'origine anatolienne, à savoir la Genèse de Vienne et les évangéliaires, si proches par leur style de la Genèse, qu'on conserve à Rossano et à Paris (fragments provenant de Sinope). Dans l'évangélaire de Rossano en particulier, les portraits des évangélistes ont un caractère tout antique et imitent le motif classique des auteurs inspirés par la muse; mais, à côté de ces figures encore hellénistiques, le caractère monumental des autres représentations rappelle l'Orient et le style historique et réaliste des fresques anatoliennes, que nous font connaître les textes du iv^e siècle. Ces manuscrits doivent-ils, pour cette raison, être, comme le veut Strzygowski, attribués à une région plus fortement orientalisée de l'Asie-Mineure, à l'arrière-pays anatolien? ¹ Je ne sais. Représentent-ils, comme le veut le même savant, un art monastique, en face de l'art plus laïque que caractériserait l'illustration du Psautier? Mystère. En tout cas, ces ouvrages, qu'on peut assez légitimement revendiquer pour l'Asie Mineure, montrent quel grand mouvement d'art existait dans ces régions, et quelle influence exerça, non seulement sur la formation de l'architecture byzantine, mais sur la sculpture même et la peinture de Byzance, ce pays où se combinèrent, plus heureusement que partout ailleurs, les enseignements du vieil Orient et les traditions de l'hellénisme.

1. Strzygowski. *Eine alex. Weltchronik*, 182.

CHAPITRE V

LA DIFFUSION DES INFLUENCES ORIENTALES. ROLE DE CONSTANTINOPLE DANS LA FORMATION DE L'ART BYZANTIN.

I. La diffusion des influences orientales. Le commerce. Le monachisme. — II. Les effets de l'influence orientale. Les monuments occidentaux. Le palais de Dioclétien à Spalato. Le mausolée de Galla Placidia à Ravenne. Le baptistère des orthodoxes à Ravenne. Les églises de l'Afrique du Nord. Le baptistère de Naples. L'Italie du Nord et la Gaule. Les monuments de l'Orient européen. Saint-Démétrius et Sainte-Sophie à Salonique. Les mosaïques de Saint-Georges à Salonique. Constantinople. — III. Rôle de Constantinople dans la formation de l'art byzantin. Ce que Constantinople dut à l'Orient. Comment Constantinople transforma les apports orientaux. Maisons et citernes. Evolution du chapiteau. Originalité créatrice de l'art byzantin. — IV. Les monuments de Constantinople avant Sainte-Sophie. La Porte d'Or. La basilique du Stoudion. L'église des Saints Serge et Bacchus. Sainte-Irène. La citerne de Bin-bir-Direk.

Le grand mouvement d'art chrétien qui, entre le iv^e et le vi^e siècle, se produisit en Syrie, en Egypte, en Asie Mineure, ne limita point son action aux provinces mêmes où il se manifesta. On a marqué déjà sommairement ce que l'art byzantin doit à chacune de ces régions : il faut voir maintenant comment se propagèrent ces influences, et comment aussi ces apports divers se combinèrent pour constituer, au commencement du vi^e siècle, un art nouveau.

I

LA DIFFUSION DES INFLUENCES ORIENTALES

Le commerce. — De tout temps, les habitants des rivages orientaux de la Méditerranée furent de grands commerçants et de grands navigateurs. Dès l'époque romaine, les Syriens, les Alexandrins fréquentaient tous les ports de la Méditerranée et y portaient, avec leurs denrées, des idées et des formes d'art. Cette activité ne fit

que grandir à l'époque chrétienne¹. A ce moment, au iv^e et au v^e siècle, on trouve ces Orientaux établis dans toutes les grandes villes de l'Occident, à Rome, où ils sont assez nombreux pour exciter la jalousie des commerçants indigènes, et où les Alexandrins forment une corporation sous l'invocation de saint Ménas, à Ravenne, à Naples, à Carthage. On les trouve plus loin encore, à Marseille, où Salvien, au v^e siècle, dénonce l'avidité des marchands de Syrie, à Nice, à Narbonne ; de là ils remontent, soit par la vallée de la Garonne, jusqu'à Bordeaux, soit par la vallée du Rhône, vers Arles, Vienne et Lyon. On les rencontre plus loin encore, sur la Loire, à Orléans et à Tours, sur la Seine, à Paris, sur la Moselle, à Trèves. Et partout les Orientaux forment un groupe à part au milieu des populations d'Occident, gardant soigneusement leur langue et leur caractère ethnique.

Parmi les objets qu'importent ces étrangers, à côté des vins de Syrie et des papyrus d'Égypte, des épices et de la pourpre, il faut noter tout particulièrement les étoffes de coton et de soie de provenance orientale. Ces tissus tiennent une grande place dans l'habillement et dans la décoration des églises ; aussi se répandent-ils en foule en Occident. Ce sont, au témoignage des documents qui enregistrent attentivement ces objets de luxe, des voiles de pourpre à franges d'or, des voiles de soie blanche brochés d'or, des étoffes brodées de figures d'animaux ou représentant des sujets profanes ou sacrés. Sidoine Apollinaire décrit une tapisserie de ce genre, représentant de grandes chasses aux environs de Ctésiphon, et certains fragments de tissus conservés dans les musées et dans divers trésors d'église (Milan, Sens, etc.), attestent de même une origine orientale, égyptienne ou persane.

Or ces étoffes, auxquelles il faut ajouter les ivoires, les manuscrits, les émaux, les orfèvreries également importés par les marchands d'Orient, et encore ces ampoules palestiniennes en terre ou en métal que les pèlerins rapportaient des lieux saints, devaient avoir pour l'histoire de l'art une importance considérable. Par ces objets parvenaient en Occident les motifs décoratifs chers à l'Orient ; par eux se propageaient un certain nombre de compositions célèbres, empruntées aux fresques ou aux mosaïques qui décoraient des sanctuaires illustres : on a la preuve formelle que les

1. Bréhier, *Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du moyen âge* (BZ, XII, 1903) : Strzygowski, *Kleinasiën*, 215 suiv., 230 suiv.

ampoules de Palestine reproduisaient de semblables motifs. Et ainsi les types de l'iconographie orientale se répandaient à travers le monde chrétien.

Le monachisme. — A ces causes de diffusion des créations artistiques de l'Orient le christianisme en ajouta une autre. Le monachisme, né en Égypte et en Syrie, excita bien vite en Occident une admiration sans égale. Tandis qu'Athanase, exilé en Occident, y répandait le nom et la gloire des solitaires de la Thébàide, Jérôme courait en Orient pour étudier la nouvelle institution dans son pays d'origine. et c'est sur des modèles orientaux que saint Martin et saint Ambroise organisaient les monastères qu'ils fondaient. Beaucoup des grands fondateurs de couvents vinrent d'Orient au v^e siècle, un saint Cassien, un saint Honorat, et la réputation des grands solitaires orientaux, d'un saint Syméon Stylite par exemple, était universellement répandue. A Rome, les boutiquiers syriens mettaient sa statuette au-dessus de leur porte pour attirer la prospérité sur leurs maisons ; et l'ascétisme, dont il était la gloire, se propageait jusqu'en Occident.

Or les moines — qu'on se souvienne du rôle que jouèrent plus tard les Cisterciens — furent toujours de grands constructeurs et par là ils exercèrent une profonde influence sur l'art. Mais en outre ces moines orientaux représentaient un autre aspect de l'art que celui dont les commerçants se faisaient les initiateurs. Tandis que ces derniers transmettaient surtout les enseignements des grandes cités hellénistiques, l'élément monastique représentait essentiellement cet arrière-pays d'Égypte, de Syrie, d'Asie Mineure, plus imprégné d'influences orientales. Les moines apportaient ainsi avec eux d'autres idées, d'autres formes d'art, et par là ils complétaient la diffusion des multiples traditions artistiques qu'élaborait l'Orient.

Il faut ajouter enfin que ces Orientaux tinrent de bonne heure une grande place dans l'Église. Pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne, Ravenne a eu une longue série d'évêques syriens, naturellement empressés à recueillir ce qui venait d'Orient et désireux de retrouver les formes d'art auxquelles ils étaient accoutumés. Les grands docteurs de l'Église occidentale étaient en constants rapports avec les Pères de l'Église grecque, et la liturgie de l'Église de Milan, si pleine de souvenirs orientaux, atteste les relations qui existaient entre les deux mondes au temps de saint Ambroise. Il n'est point invraisemblable que, pour leurs constructions aussi, les prélats d'Italie aient fait appel à des architectes d'Orient. La tradition rapporte qu'au v^e siècle l'évêque de Siponto demanda à Constantinople des

artistes pour décorer son église. D'autres sans doute firent comme lui, et les princes laïques de même s'adressèrent sans doute volontiers, comme fit Justinien plus tard quand il voulut bâtir Sainte-Sophie, à un pays où un art plus savant de la construction leur donnait lieu d'espérer de plus magnifiques réussites architecturales.

Ainsi, d'un bout à l'autre du monde méditerranéen, se propagèrent les influences orientales.

II

LES EFFETS DE L'INFLUENCE ORIENTALE

Les monuments occidentaux. — De nombreux monuments, chronologiquement échelonnés entre le commencement du IV^e et le début du VI^e siècle, attestent cette influence de façon incontestable.

*Le palais de Dioclétien à Spalato*¹. — Dès le commencement du IV^e siècle, elle apparaît clairement dans le palais que Dioclétien se fit bâtir près de Salone, et qui a formé le noyau de la ville moderne de Spalato, en Dalmatie. Il se peut que ce vaste édifice reproduise, comme on l'a dit, avec précision le type des grands palais syriens d'Antioche, tels que les décrit Libanius : à coup sûr c'est un monument d'architecture orientale, comme le prouvent les marques de tâcheurons grecques encore visibles sur les blocs de ses constructions.

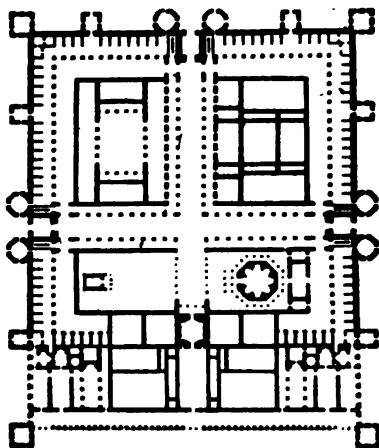


Fig. 43. — Spalato. Palais de Dioclétien. Plan (d'après Adam, 1763).

Les architectes appelés d'Orient par Dioclétien enfermèrent le

1. Adam, *Ruins of the palace of the emperor Diocletian at Spalato in Dalmatia*, Londres, 1764 ; Hauser, *Spalato und die römischen Monumente Dalmatiens*, Vienne, 1883 ; Bulic, Jelic et Rutar, *Guida di Spalato e Salona*, Zara, 1894 ; Diehl, *En Méditerranée*, Paris, 1901 ; de Beylié, *l'Habitation byzantine*, Paris, 1902 ; Strzygowski, *Spalato, ein Markstein der romanischen Kunst bei ihrem Übergange vom Orient nach dem Abendlande*, Fribourg, 1906.

palais dans un vaste rectangle de murailles, mesurant 215 mètres environ sur 180 (fig. 43). Comme dans une citadelle, de solides remparts, flanqués de tours massives, constituèrent cette enceinte : seule, la Porte dorée, ménagée sur le front nord, reçut une décoration un peu plus pittoresque d'arcatures portées sur des colonnettes et de



Fig. 44. — Spalato. La Porte dorée.

niches demi-circulaires (fig. 44) ; seule, la façade méridionale, tournée vers l'Adriatique, offrit un aspect moins sévère et s'ouvrit vers la mer par une longue galerie disposée sur le haut de la muraille. A l'intérieur de l'enceinte, deux grandes avenues, perpendiculaires l'une à l'autre, et bordées de portiques, traversèrent de part en part le palais. Un peu après le point où elles se croisaient, s'ouvrit une grande cour d'honneur, un des restes les plus magnifiques de l'architecture du bas-empire (fig. 45). Sur les deux longs côtés, des portiques s'étendaient, formés de colonnes reliées par des arcades ; sur la face sud, un haut prothyron, composé de quatre colonnes de granit rouge portant un fronton, conduisait à un grandiose vestibule de forme circulaire, vaste rotonde couronnée d'une coupole, par où on entrait dans

les appartements. A l'ouest et à l'est, en arrière des colonnades du péristyle, deux autres édifices s'élevaient symétriquement : d'une part, la chapelle du palais : de l'autre, le mausolée destiné à la sépul-



Fig. 45. — Spalato. Péristyle du palais de Dioclétien.

ture de l'empereur, magnifique octogone entouré d'un portique extérieur et couvert par une haute coupole. La décoration extérieure et intérieure en était tout à fait remarquable : au-dessus des colonnes portant un lourd et magnifique entablement, d'autres colonnes montaient jusqu'à la base de la coupole, et entre elles une frise courait, sculptée de scènes de chasse et de courses de char.

On sent tout l'intérêt de cet ensemble de monuments, qui permet d'entrevoir ce que fut, à Constantinople, l'ordonnance du palais

impérial bâti par Constantin. Tout y atteste l'influence orientale. Dioclétien avait longtemps vécu en Orient ; il y avait pris le goût du pompeux et du colossal. Quand il voulut construire sa résidence, c'est à l'Orient qu'il demanda des matériaux et des modèles. Il emprunta à l'Égypte ses gránits et ses porphyres, il lui demanda les sphinx qui s'allongent sur le palier du mausolée. Surtout il prit à l'Orient les formes caractéristiques de son architecture. L'architrave disparut, pour faire place à la ligne courbe des arcades s'appuyant directement sur les colonnes, ou bien elle se courba en archivolté pour couronner l'entrée principale du prothyron, selon un type habituel aux édifices de Syrie et fort ancien en Orient. La Porte dorée ne fut pas moins caractéristique, avec son grand arc de décharge ouvert au-dessus du linteau de l'entrée, et sa rangée d'arcatures s'appuyant sur de minces colonnettes posées sur des consoles. Enfin l'emploi de la coupole dans le vestibule du palais et dans la rotonde du dôme — cette dernière construite, par un procédé alors tout nouveau, par petites trompes étagées — achève de donner une impression d'Orient. La décoration ne fut pas moins significative. Elle eut la richesse un peu lourde des monuments de Syrie, et comme eux elle montra ces broderies de dentelle découpées sur la surface de la pierre. Elle reproduisit les motifs orientaux, vases accostés de lions et de griffons, à la frise extérieure du baptistère, entrelacs se mêlant aux palmettes et aux oves, à l'entablement du mausolée. Surtout elle appliqua à la coupole du vestibule circulaire les cubes étincelants des mosaïques, fournissant ainsi le plus ancien exemple connu d'un procédé qui devait faire une si merveilleuse fortune. Et par tout cela Spalato, comme on l'a observé, marque « une des premières étapes dans la diffusion vers l'Occident de l'architecture orientale. »

*Le mausolée de Galla Placidia à Ravenne*¹. — Ainsi, dès le commencement du IV^e siècle, l'art syrien, dont Antioche était la métropole, exerçait son action sur le rivage oriental de l'Adriatique. Cent ans plus tard, au milieu du V^e siècle, il dominait pareillement sur l'autre rivage de cette mer, à Ravenne.

1. Pour Ravenne : Richter, *Die Mosaiken von Ravenna*, Vienne, 1878 ; Bayet, *Recherches* ; Clausse, *Basiliques et mosaïques chrétiennes*, Paris, 1893 ; Ainalof, *Les mosaïques du IV^e et du V^e siècle*, Pétersbourg, 1895 (russe) ; Rjedin, *Les mosaïques des églises de Ravenne*, Pétersbourg, 1896 (russe) ; C. Ricci, *Ravenna*, Bergame, 1902 ; Kurth, *Die Mosaiken der christlichen Era, I, Die Wandmosaiken von Ravenna*, Leipzig, 1902 ; Diehl, *Ravenna*, Paris, 1903 ; cf. Strzygowski, *Antiochenische Kunst* (O. Ch., 1902).

Au temps où la fille de Théodose le Grand, Galla Placidia, gouvernait l'empire d'Occident pour son jeune fils Valentinien III, elle couvrit de luxueuses constructions Ravenne sa capitale. Des édifices qu'elle éleva, un seul nous est parvenu intact : c'est le charmant oratoire qu'on appelle la chapelle des saints Nazaire et Celse, et plus



Fig. 46. — Ravenne. Tombeau de Galla Placidia (Phot. Alinari).

fréquemment le mausolée de Galla Placidia (fig. 46). Il date de 450 environ, et c'est peut-être ce que l'art chrétien nous a laissé de plus exquis.

C'est une toute petite construction en forme de croix, couverte par une coupole sur pendentifs, curieusement édiflée au moyen de longues amphores creuses emboîtées les unes dans les autres. Jadis la partie inférieure des murailles était revêtue d'un placage de marbres précieux ; au-dessus, à la courbe des arcades, aux lunettes du tambour, à la voûte de la coupole, de somptueuses mosaïques mettent leur harmonieuse douceur. Toute la partie purement décorative est proprement admirable. Sur le fond bleu sombre, des ornements d'or flamboient. Au haut de la coupole, une grande croix étincelle dans un champ d'étoiles, tandis que les symboles des évan-

gélistes rayonnent dans les pendentifs ; plus bas, à la courbe des arcades, de souples rameaux de vigne, jetés parmi des lys et des roses, encadrent des figures dorées de prophètes ou d'apôtres. Ailleurs, au fond des lunettes, des cerfs altérés viennent, parmi des rameaux d'or, se désaltérer à la source de vie ; plus haut, deux



Fig. 47. — Le Bon Pasteur. Mosaïque du tombeau de Galla Placidia (Phot. Alinari).

colombes boivent au bord d'une large coupe. Tout cela est d'une richesse élégante et sobre, d'un coloris savant et harmonieux. L'habileté du maître n'est pas moindre, quand il s'agit de poser les figures, soit ces images d'apôtres affrontés deux à deux et qui, les yeux levés vers la coupole, adorent la croix symbole du Christ, soit les personnages des deux grandes compositions qui se correspondent au-dessus de la porte d'entrée et au fond de la chapelle. Ici, c'est le Bon Pasteur au milieu de son troupeau (fig. 47), jeune, imberbe et grave, pareil à quelque Apollon antique, mais vêtu de pourpre et nimbé d'or, comme un roi majestueux et bienveillant. Là, c'est un martyr — où parfois on veut reconnaître saint Laurent — s'avancant, une longue croix sur l'épaule, vers un gril sous lequel brûlent des



Fig. 48. — Ravenne. Baptistère des orthodoxes. Intérieur (Phot. Alinari).

flammes, tandis que, sur la gauche, une armoire ouverte contient les Évangiles. Nulle part n'apparaît mieux que dans ces deux scènes la transformation capitale qui s'accomplit alors dans l'iconographie chrétienne. En face du Bon Pasteur, chef-d'œuvre de la peinture symbolique et traditionnelle, la scène du martyr représente les tendances nouvelles d'un art qui s'essaie à traduire de façon plus réaliste les épisodes de la vie du Christ et des saints. L'évolution vers le style historique se manifeste ainsi de façon caractéristique dans ces mosaïques, qui sont assurément une des plus belles créations de l'art chrétien.

Le baptistère des orthodoxes à Ravenne. — Le baptistère des orthodoxes, comme le mausolée de Galla Placidia, date du milieu du v^e siècle ; c'est une construction de forme octogone, couronnée d'une coupole bâtie de la même façon que celle du mausolée. L'extérieur est assez insignifiant. L'intérieur, au contraire, est décoré d'une façon originale et précieuse, où revit la pure tradition alexandrine (fig. 48). Jadis, à la base des murailles, de riches incrustations de marbre, dont il ne reste que quelques fragments, mettaient l'éclat de leur polychromie. Plus haut, à la courbe des deux rangées d'arcades superposées qui soutiennent la coupole, des mosaïques ornementales où, sur un fond bleu sombre, des arabesques d'or encadrent des figures d'apôtres, et des ornements de stuc, d'une grâce et d'une fantaisie charmantes, rappellent les procédés de l'art hellénistique. Et de même, la zone d'architectures qui décore le tambour de la coupole et où huit compartiments alternés montrent, entre des colonnes, des autels et des trônes d'or, s'inspire des motifs chers à l'art d'Alexandrie. Au sommet de la coupole, au contraire, le style monumental apparaît, sinon dans le médaillon central représentant le Baptême du Christ, et où la figure du Jourdain procède nettement des modèles antiques et de la symbolique païenne, du moins dans la procession des apôtres qui tourne, solennelle, autour de ce médaillon (fig. 49). Chacune de ces figures, encore drapées selon les meilleures traditions du style antique, a un type individuel réaliste et vivant. Ce sont des portraits que le peintre a voulu faire, et la même recherche de la nouveauté se manifeste dans l'alternance des tuniques claires ou sombres correspondant à des manteaux teintés en jaune d'or ou en blanc, que le peintre a substituée à la monotonie des vêtements uniformément blancs. Ainsi, plus nettement encore qu'au mausolée, se marque l'évolution qui, du symbolisme primitif et de la peinture pittoresque, conduit l'art chrétien vers des représentations plus réelles et plus historiques.

On a ingénieusement rattaché ces mosaïques ravennates du v^e siècle à la grande école d'art qui florissait à Antioche de Syrie : et au vrai toute la partie décorative, par son élégante et har-



Fig. 49. — Ravenne. Baptistère des orthodoxes. Mosaïques de la coupole (Phot. Alinari).

monieuse richesse, rappelle le goût qu'eut l'art syrien pour l'ornementation. Certains éléments pourtant, on l'a vu, semblent venir de l'art alexandrin, et peut-être cette combinaison de deux traditions pourrait-elle s'expliquer, si les artistes qui travaillèrent à Ravenne venaient de Constantinople, qui dès ce moment tendait à
Manuel d'Art byzantin.

prendre la direction de l'art. Quelle que soit, au reste, l'origine précise de ces mosaïques, du moins les influences orientales y sont-elles indéniables ; et en tout cas, mausolée et baptistère nous ont conservé les œuvres les plus remarquables et les plus parfaites de l'art chrétien de ce temps.

*Les monuments de l'Afrique du Nord*¹. — Dans l'Afrique du Nord semblablement, on constate la trace évidente des influences orientales. On sait quel fut dans cette région, au iv^e et au v^e siècle, le brillant développement du christianisme : c'est par centaines qu'on rencontre en Algérie et en Tunisie les ruines d'édifices religieux. Or, par leur plan et quelques-unes de leurs dispositions essentielles, ces églises rappellent étrangement celles de la Syrie et de l'Égypte. Ce sont pour la plupart des basiliques : ni la construction à plan central, ni la basilique à coupole ne semblent avoir pénétré dans l'Afrique du Nord ; mais ces basiliques présentent des traits tout à fait caractéristiques. L'atrium n'y apparaît que très rarement : il est remplacé d'ordinaire par un vestibule fermé, placé en avant de l'édifice, quelquefois même, comme dans l'église de Morsott, par un porche s'ouvrant entre deux tours, selon le type ordinaire des monuments de Syrie. A l'intérieur, les nefs très nombreuses (on trouve des églises à cinq nefs, comme à Orléansville, à sept comme à Tipasa, à neuf comme à Damous-el-Karita) sont séparées soit par des colonnes, soit par des piliers quadrangulaires, quelquefois même, comme en Asie Mineure, par des piliers cantonnés de colonnes engagées (Ksar Tala) ; au-dessus de ces supports, nulle part ne se rencontre plus l'entablement rectiligne : ce sont toujours des arcades qui couvrent les entrecolonnements. L'abside est fréquemment, comme en Syrie, enfermée dans un cadre rectangulaire. Enfin, si ces églises sont généralement couvertes en charpente, il est certain cependant qu'en Tunisie il existait des églises voûtées à plusieurs vaisseaux. Ajoutez la rareté des tribunes, l'emploi au-dessus des linteaux de porte des lunettes formant arc de décharge, l'absence de transept ; de tous ces faits une conclusion importante se dégage. « C'est que, comme l'observe M. Gsell, malgré les nombreuses attaches de l'Église d'Afrique avec

1. Saladin, *Rapport sur une mission en Tunisie* (Arch. des Missions, 3^e série, XIII (1887), et Nouv. Arch., I (1893) ; Diehl, *L'Afrique byzantine*, Paris, 1896 ; Gavault, *Étude sur les ruines romaines de Tizirt*, Paris, 1897 ; Ballu, *Le monastère byzantin de Tébesa*, Paris, 1897 ; Gsell, *Les monuments antiques de l'Algérie*, Paris, 1901 ; Gauckler, *Mosaïques tombales d'une chapelle de martyrs à Thabraca* (Mon. Piot, XIII (1907)).

Rome, les édifices religieux de ce pays n'ont pas été copiés sur ceux de la capitale du monde latin, où l'on trouve des transepts, et plus fréquemment encore des *atria*, où les absides ne sont pas enfermées dans des cadres, où les sacristies flanquant l'abside sont l'exception, de même que les vestibules clos par des murs. Les monuments chrétiens de l'Afrique du Nord ressemblent beaucoup plus à ceux de la Syrie et de l'Égypte qu'à ceux de Rome¹. »

C'est l'Égypte également que rappellent les édifices à plan tréflé ou quadrifolié, dont on rencontre plusieurs exemples dans l'Afrique du Nord (Tébessa, Aguemmoun, Ksar-Hellal, Henchir-Damous, Henchir-Maatria) et qui sans doute étaient élevés au-dessus du tombeau d'un saint. Comme les basiliques, ces constructions sont bâties en blocage avec des chaînes en pierre de taille ; l'emploi de la brique est tout à fait exceptionnel.

La plupart des monuments chrétiens de l'Afrique du Nord ont été élevés à la hâte, et attestent plus de zèle religieux que de goût artistique. Pourtant, entre ces constructions généralement médiocres, quelques édifices tranchent par une exécution plus soignée et une riche ornementation. Telle est par exemple la vaste basilique de Tébessa, dont la partie la plus ancienne, datant sans doute du iv^e siècle, comprend une église à trois nefs précédée d'un atrium et dressée sur un haut soubassement où l'on monte par un escalier de quatorze marches, et d'autre part une élégante salle tréflée. La construction est fort bonne, en pierres de taille formant des assises régulières ; la décoration semble avoir été assez riche. Des mosaïques ornementales couvrent le sol ; dans la salle tréflée, les murs étaient revêtus d'une marqueterie de marbre, et des mosaïques en cubes de verre tapissaient les voûtes. Plus tard, au commencement du v^e siècle, on ajouta à ces constructions la grande avenue dallée qui s'étend transversalement en avant de la basilique, les deux portes monumentales qui y donnent accès et la vaste place ouverte du côté du sud. Plus tard encore, on construisit des tribunes au-dessus des bas côtés de la basilique, on adossa des cellules aux murs extérieurs de l'église et on entoura tout ce vaste ensemble d'une enceinte flanquée de tours à l'intérieur.

Les églises de Tizirt méritent également l'attention. La grande basilique, qui date du milieu du v^e siècle, est à trois nefs séparées par une double rangée de colonnes. L'abside, où l'on montait par

1. Gsell, *Les Monuments antiques de l'Algérie*, II, 150.

deux petits escaliers, était précédée de huit colonnes disposées deux à deux, qui portaient trois arcades en pierres de taille. Les collatéraux étaient surmontés de tribunes, dont les arcades reposaient, comme à l'étage inférieur, sur des coussinets décorés de sculptures, croix, animaux, etc. La décoration était assez riche, mosaïques ornementales sur le sol, mosaïques à la voûte de l'abside. A côté de la grande église, on trouve un curieux baptistère qui a la forme d'un quatre-feuilles.

Carthage surtout offrait des édifices remarquables, en particulier la basilique de Damous-el-Karita, vaste construction à neuf nefs, coupée transversalement par un large transept et précédée d'un atrium en forme d'hémicycle entouré d'un portique, sur lequel s'ouvrait, au nord, une chapelle triflée, et la basilique de Dermech, à cinq nefs, avec un autel central entouré d'un chancel de marbre. Plusieurs autres de ces constructions africaines doivent encore être signalées : la basilique d'Orléansville, qui date de 324, avec cinq nefs séparées par des piliers et une abside dans un cadre rectiligne ; la basilique de Sainte-Salsa, à Tipasa (iv^e siècle), en pierres de taille, à trois nefs, avec un portique en avant de la façade, coupé par un couloir central, et des tribunes sur les collatéraux ; la basilique de Bénian (vers 435) et celle de Kherbet-Guidra (avant 444) ; et en Tunisie la basilique du Dar-el-Kous, au Kef, avec ses bas côtés voutés en arête, sa curieuse abside creusée de cinq niches demi-circulaires et recouverte par une demi-coupoles à côtes, qui rappelle les dispositions de certaines petites églises de Constantinople ; la basilique d'Henchir Msaadin (Furni), à trois nefs, pavée de mosaïques qui marquent les principales divisions de l'église ; la basilique de Siagu, à trois nefs, avec son déambulatoire régnant autour de l'abside, son autel au milieu du chœur, son baptistère octogonal ; la chapelle de Thabraca, à trois nefs et abside unique en fer à cheval, avec son curieux pavement de mosaïques représentant une basilique chrétienne du iv^e siècle ; la basilique d'Uppenna enfin, à trois nefs et abside unique empâtée dans un carré.

Une disposition intéressante, que l'on observe à Tébessa et à Tizirt, rappelle l'intérieur des églises de Syrie. Les coussinets qui supportent les arcades des tribunes reçoivent le sommet des arcs sur leur partie postérieure ; leur moitié antérieure faisant saillie portait une colonnette qui servait à soutenir les poutres de la toiture. On retrouve la même disposition à Qalb-Louzé. Les baies des tribunes étaient fermées d'autre part par de petits frontons por-

tant à leur sommet une colonne qui partageait la baie en deux ouvertures cintrées. Ce dispositif est attesté à Tizirt par de curieux bas-reliefs qui représentent une coupe de la basilique.

Le baptistère de Naples. — Ainsi l'art syrien, de même qu'en Orient il débordait sur l'Asie Mineure voisine, étendait pareillement son influence en Occident, le long du rivage africain de la Méditerranée. Si l'on se transporte maintenant sur le rivage occidental de l'Italie, on constatera que l'Orient exerçait également dans la région napolitaine une action considérable¹.

Plusieurs édifices construits en Campanie au v^e siècle présentent un caractère purement oriental. C'était le cas des basiliques groupées à Nole autour du sarcophage de saint Félix ; d'après la description qu'en a laissée saint Paulin, elles rappellent assez exactement la disposition du monastère syrien de Kalat-Seman et semblent avoir été une imitation du *martyrium* de Jérusalem. De même, la basilique de saint Sévère à Naples (fin du iv^e siècle) offre dans son abside à jour, au-dessus des chapiteaux, des impostes de style tout byzantin, les plus anciennes que l'on connaisse en Italie. Mais surtout le baptistère de Soter à Naples (milieu v^e siècle) est, par son plan comme par sa décoration, un édifice absolument oriental. De forme carrée, il est couvert d'une coupole sur trompes d'angle, et les mosaïques dont il est orné présentent des sujets tout à fait dignes d'attention. Dans les trompes figurent les symboles des évangélistes, représentés, comme sur l'ivoire Trivulce, avec six ailes. A la coupole, autour d'un médaillon central où brille le signe de la croix, un cercle s'enroule, orné de fleurs, d'animaux, de perdrix, de canards, de paons affrontés. De ce motif central partent huit bandes décoratives, délimitant autant de compartiments où, sous des draperies lamées d'or, apparaissent huit scènes évangéliques. On remarquera la combinaison des deux styles, la peinture de genre et le style monumental, qui se rencontre dans cette décoration. On y notera surtout les traits d'origine orientale, la disposition de la croix parmi les étoiles et les symboles identique à la décoration de la coupole du mausolée de Galla Placidia, les six ailes des animaux symboliques rappelant la plaque Trivulce, et le motif des Saintes-Femmes au tombeau qu'on ne rencontre, avant le vi^e siècle, que dans deux ivoires (ivoire Trivulce, ivoire de l'Anti-

1. Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904 ; Munoz. *I mosaici del battistero di San Giovanni a Napoli* (l'Arte, 1908).

quarium de Munich), tous deux d'origine sûrement orientale. Cette parenté avec les mosaïques de Ravenne, ces traits essentiellement orientaux sont chose significative. Les mêmes observations conviennent aux mosaïques de Capoue, à celles de Santa-Prisca, à celles de la cathédrale, où l'on voyait jadis à l'abside une Vierge glorieuse aujourd'hui détruite. De tout cela, il ressort que l'influence orientale, en même temps qu'elle dominait à Ravenne, parvenait d'autre part jusqu'en Campanie.

L'Italie du Nord et la Gaule. — Elle s'étendait plus loin encore ¹. De Ravenne, par l'Italie du Nord, elle atteignait Milan, où l'église de Saint-Laurent (fin du iv^e siècle), avec sa coupole reposant sur une colonnade intérieure, procède, comme Saint-Vital, de l'art de l'Orient hellénistique, où l'église de San Nazaro, avec son plan en forme de croix, rappelle l'édifice décrit par Grégoire de Nysse et procède peut-être de l'église des Saints-Apôtres bâtie à Constantinople par Constantin. Plus loin encore, par Marseille, elle pénétrait peut-être en Gaule et jusqu'au Rhin ². Il est sans doute un peu excessif de considérer Trèves, selon le mot de Strzygowski, comme « un avant-poste de l'art oriental » ; du moins faut-il remarquer qu'on trouve en assez grand nombre dans cette région des ivoires de provenance égyptienne (sculptures de la chaire d'Aix-la-Chapelle, ivoire de la translation des reliques, au trésor de Trèves, ivoire Barberini, au revers duquel se lisent une série de noms qui semblent rattacher le monument à l'église de Trèves, pyxide de Wiesbaden, jadis appartenant au trésor de Trèves) et que ces objets semblent indiquer d'anciennes relations avec l'Orient.

Assurément, dans tous ces faits, il subsiste encore bien des incertitudes, et « la première question byzantine », comme on nomme volontiers le problème des influences exercées par l'Orient sur l'Occident au iv^e et au v^e siècle, garde une part d'obscurité ³. Il est sage de ne point exagérer ces influences, il est prudent surtout de n'en pas vouloir trop précisément déterminer l'origine. Le terme de « Syriens » est, au v^e et au vi^e siècle, un mot assez vague sous lequel les textes désignent et confondent toute espèce d'Orientaux. Mais, ces réserves faites, il faut faire une large part à l'action des

1. Strzygowski, *Kleinasien*, 211 suiv. ; Rivoira, *Le origini della architettura lombarda*, Rome, 1901.

2. Strzygowski, *Der Dom zu Aachen*, 44 suiv.

3. F. von Reber, *Die byzantinische Frage in der Architekturgeschichte* (Sitzungsber. d. Phil. hist. Kl. d. bayer. Akad. d. Wiss., 1902, p. 463).



Fig. 50. — Salonique. Église de Saint-Démétrius (Phot. Le Tourneau).

civilisations orientales sur la culture occidentale : et si ces influences ont si puissamment agi sur l'Italie, sur l'Afrique, sur la Gaule lointaine, combien, à plus forte raison, ont-elles dû se faire sentir dans les régions, bien plus voisines, de l'Orient européen.

Les monuments de l'Orient européen. — Les monuments de Salonique en offrent une première et remarquable preuve¹.

Saint-Démétrius et Sainte-Sophie à Salonique. — Au point de vue de l'architecture, on rencontre dans cette ville, dès le v^e siècle, tous les types de construction que nous a révélés l'Orient. C'est, à Eski-Djouma, et surtout à Saint-Démétrius, (fig. 50) la basilique hellénistique avec, dans ce dernier édifice, l'atrium, le narthex, les trois nefs séparées par des colonnades à arcades, le transept — addition postérieure — formant un péristyle de chaque côté de la grande nef, les tribunes faisant le tour de l'église et passant même au-dessus du narthex. C'est la construction sur plan central dans

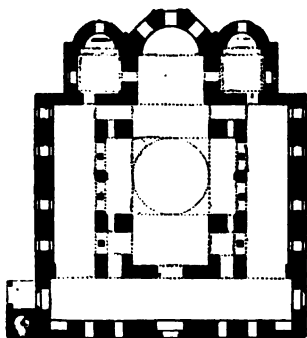


Fig. 51. — Salonique. Sainte-Sophie (d'après Holtzinger).

la vaste rotonde de Saint-Georges (comm^t du v^e siècle), où la coupole est posée sur le mur du pourtour épais et creusé de niches. C'est, à Sainte-Sophie (fig. 51 et 52), la basilique à coupole, incontestablement inspirée d'un type asiatique, malgré l'atrium et le propylée qui la précédaient. On a fort discuté la date et l'origine de ce monument². Certains savants ont pensé qu'il était postérieur à l'époque de Justinien et n'était qu'un dérivé, assez maladroit et grossier, de Sainte-Sophie de Constantinople. Tout fait croire, au contraire, que cette construction est de date un peu antérieure à la « Grande Église » et qu'elle procède d'un autre modèle³. C'est, en effet, une basilique à coupole, analogue à celles que nous

1. Texier et Pullan, *L'Architecture byzantine*, Londres, 1864; Laurent, *Sur la date des églises de Saint Démétrius et de Sainte Sophie*, BZ. IV (1895).

2. Strzygowski, *Kleinasiensien*, p. 116 suiv.; Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa*, p. 36 suiv.

3. Ceci n'exclut nullement l'hypothèse qu'elle appartienne au commencement du règne de Justinien, dont les monogrammes se rencontrent sur les briques de Sainte-Sophie.

avons signalées en Asie Mineure, mais exécutée avec une timidité un peu gauche par un architecte peu habitué à ce type de construction. Pour épauler sa coupole, il a, au nord et au sud, intercalé deux lourds berceaux, dont l'effet est de reporter les collatéraux au delà de l'alignement des petites absides. Pour la même raison, le tambour de la coupole est enchâssé dans une gaine extérieure



Fig. 52. — Sainte Sophie. Extérieur (Phot. Le Tourneau).

carrée. Tout cela atteste quelque incertitude dans l'emploi d'un type importé d'ailleurs. Mais, par ses traits essentiels, coupole sur pendentifs, collatéraux étroits surmontés de tribunes, murs à trois étages de baies inscrits dans les formerets, Sainte-Sophie n'en est pas moins conforme à ce type ; et dans la forme même et la décoration de ses chapiteaux apparaissent clairement des influences orientales¹.

Les mosaïques de Saint-Georges à Salonique. — La décoration des églises de Salonique n'est pas moins caractéristique ni moins instructive. Les mosaïques qui décorent Sainte-Sophie sont, à la vérité, de date sensiblement postérieure, et nous les retrouverons plus tard. Mais celles de Saint-Georges méritent dès maintenant

1. Sainte-Sophie de Salonique, fort endommagée par le grand incendie de 1890, est demeurée pendant près de vingt ans en assez méchant état. Grâce aux études qu'un architecte français, M. Le Tourneau, a faites de cet intéressant monument, l'attention a été rappelée sur lui. En 1909, la restauration de l'édifice, entreprise par le gouvernement ottoman, était fort avancée.

l'attention ¹ (fig. 53). Elles rappellent de façon frappante celles du baptistère des orthodoxes : comme à Ravenne, une grande place y est faite à l'ornement et aux architectures ; et comme elles sont de date un peu plus ancienne (commencement du v^e siècle), le style monumental s'y accuse moins fortement qu'au baptistère. Autour d'un médaillon central, aujourd'hui détruit, et encadré d'une riche bordure de feuillages et de fruits, se déroule une zone



Fig. 53. — Salonique. Mosaïques de la coupole de Saint-Georges
Coll. Hautes Études, A, 13.

inférieure, partagée en huit compartiments. Sur les fouds d'or, des architectures se dressent, d'une richesse et d'une fantaisie tout alexandrines ; ce sont des absides ajourées, en avant desquelles des autels s'abritent sous des baldaquins. Devant ces édifices, des saints sont debout, dans l'attitude d'orants, tous orientaux et antérieurs à la paix de l'Église ; des légendes les accompagnent, indiquant leur nom et le mois de leur fête. Mais, plus que les figures, le développement des architectures a préoccupé l'artiste, et c'est par la beauté surtout de l'ornementation que ces mosaïques sont d'un si grand effet. De même, dans trois des petites voûtes absidiales, les motifs alexandrins, oiseaux et fruits, forment l'essentiel de la décoration. Pareillement, à Eski-djouma, les fragments mutilés qui, aux arcades des tribunes, montrent des guirlandes de fruits, des vases et des arabesques, attestent les mêmes influences et montrent d'où procède

1. Bayet, *Rech.*, 85-86; Ainalof, *Orig.*, 147 suiv.

tout ce système décoratif. Et à Saint-Démétrius enfin, dont nous étudierons plus tard les magnifiques mosaïques, les motifs ornementaux fort élégants, qui subsistent à la courbe des arcades, se rattachent aux mêmes origines hellénistiques.

Constantinople. — Mais c'est surtout, et tout naturellement à Constantinople que se rencontrèrent ces apports divers de l'Orient. On a dit précédemment¹ comment, par sa position géographique, par son rôle de capitale, par l'ampleur de ses relations commerciales, la ville de Constantin attirait à elle un perpétuel afflux d'Orientaux, comment aussi la présence de la cour y développait nécessairement la splendeur des constructions. Constantin avait voulu parer sa fondation de tous les luxes, et ses successeurs le suivirent dans cette voie. Grandes places entourées de portiques, tels que le Forum de Constantin, le Forum de Tauros ou l'Augustéon, colonnes et arcs de triomphe, aqueducs et citernes, splendeurs du palais impérial, assez semblable sans doute en son ordonnance au palais de Dioclétien à Spalato, élégance des habitations particulières, rien ne manqua à la ville nouvelle, dans la décoration de laquelle Rome et l'Orient mêlèrent leurs traditions. L'architecture religieuse marcha de pair avec l'architecture civile : Constantin éleva les grandes basiliques de Sainte-Sophie et de Sainte-Irène, l'église en forme de croix des Saints-Apôtres, et bien d'autres. Ses successeurs continuèrent. Et comme la nouvelle ville eut la bonne fortune d'avoir à sa porte les matériaux admirables que lui fournissaient les carrières de marbre de Proconnèse, le luxe des constructions prit de ce fait un développement plus brillant encore.

Dans cette ville neuve, enrichie, d'une part, des dépouilles artistiques de l'antiquité, ouverte, d'autre part, à toutes les influences orientales, dans cette cité riche et magnifique, où la profusion des constructions et le luxe de la cour attiraient toutes les forces vives du monde chrétien, un grand mouvement artistique devait nécessairement se produire et Constantinople devait bien vite prendre la direction de l'art. Dès le commencement du v^e siècle, on voit l'impératrice Eudoxie envoyer de Byzance des plans pour la reconstruction d'une église de Gaza. Dès ce moment, c'est de Constantinople que se propagent à travers le monde certains types architecturaux créés par Constantin et bientôt devenus canoniques. Ainsi, dès le v^e siècle, « les hautes destinées, ménagées par Constantin à sa

1. Voir chap. 1, p. 19.

nouvelle Rome ' » s'accomplissent, et la capitale offre le terrain commun où les artistes de tous pays se rencontrent, où les procédés divers vont se fondre heureusement en un style nouveau.

Ce qu'elle reçut de l'Orient et ce qu'elle en adopta, ce qu'elle rejeta au contraire comme trop spécifiquement oriental ; comment elle combina, groupa, coordonna les formes, les traditions et les formules diverses, les apports de l'Égypte et de la Syrie, de l'Asie Mineure et de la Perse, et comment, consacrant par des monuments considérables ces formes nouvelles propres à l'art byzantin, elle fut vraiment créatrice : c'est ce qu'il faut dire pour marquer à la fois la diffusion des éléments orientaux et le rôle essentiel de Constantinople. On s'efforce aujourd'hui, après Rome, de découvrir Byzance, et l'on refuse à la capitale byzantine, au mépris de l'histoire, toute place, ou à peu près, dans la formation de l'art byzantin ; on cherche la genèse de cet art en Syrie, soit à Antioche dont nous ignorons tout, soit dans des monastères obscurs dont nous ne savons guère davantage. C'est pourquoi il importe de ser- rer le problème et de définir avec précision ce qui appartient avec certitude à Constantinople, et quels sont, au moment où il achève de se constituer, les traits caractéristiques de l'art byzantin ².

III

ROLE DE CONSTANTINOPLE DANS LA FORMATION DE L'ART BYZANTIN

Ce que Constantinople dut à l'Orient. — Et d'abord, dans l'architecture, Constantinople, dès le temps de Constantin, reçut de l'Orient hellénistique certaines formes architecturales. Ce furent la basilique gréco-romaine et la construction à plan central, octogone ou circulaire. De bonne heure aussi lui vint, d'Égypte ou de Syrie, le plan tréflé inconnu à l'Asie Mineure, et dont l'église de Saint-André, aujourd'hui Hodja-Mustapha-pacha-djami, offre un exemple caractéristique ³. Mais surtout l'Orient lui donna *la coupole, trait essentiel de*

1. Millet, *Art byz.*, 129.

2. Strzygowski, *Ursprung und Sieg der altbyz. Kunst* (Byz. Denkm. III). Cf. *Die Miniaturen des serbischen Psalters in München* (DAWW, t. 52). Vienne, 1906, p. 87 suiv., où la thèse presque contraire est soutenue.

3. Cette église, on le verra, est de date postérieure. Mais les textes signalent le plan triconque à Constantinople dès le v^e siècle (Théophane, a. 6005 (p. 245) et 6064).

l'art byzantin, et, en même temps que cette forme architecturale, le procédé des voûtes sans cintrage qui en facilitait la construction, l'un et l'autre empruntés à la Perse et transmis par l'Asie Mineure à Byzance. Constantinople adopta tout cela. Pourtant l'esprit grec repoussa, comme étrangers à son génie, certains traits trop orientaux, tels que la basilique voûtée anatolienne, le porche syrien, l'arc outrepassé ou brisé, et entre les deux partis imaginés pour porter la coupole, elle eut plus de goût pour le pendentif, plus hellénistique, que pour la trompe d'angle plus orientale.

Dans la décoration, Constantinople dut à l'Orient le goût de la polychromie. C'est de là que lui vinrent, importés par les étoffes persanes, un certain nombre de motifs ornementaux ; c'est de là que lui vinrent les procédés du relief méplat, substituant aux effets de forme les effets de couleur. Mais ce qui caractérise l'art byzantin, c'est que *le goût de la décoration polychrome s'y développa avec une particulière ampleur, au point de devenir une des règles fondamentales de cet art*. On l'appliqua, non seulement à l'intérieur, mais à l'extérieur des édifices, et cela se conçoit aisément. La construction byzantine employait exclusivement la brique : la nécessité d'un revêtement s'imposait pour dissimuler cette matière un peu indigente. On y parvint soit par des jeux de briques et de moellons, soit par des incrustations de marbre, soit par des applications de faïences recouvrant les membres extérieurs de l'édifice. La richesse des matériaux disponibles, empruntés soit aux dépouilles des monuments antiques, soit aux carrières toutes proches de Proconnèse, fournit aux artistes de la capitale le moyen de réaliser ces revêtements avec un luxe prodigieux. A l'intérieur des édifices, ils y joignirent la mosaïque, étendue comme un tapis sur le sol, ou appliquée comme un vêtement étincelant sur les murailles et sur les voûtes. Et par la variété de ses combinaisons, ici encore, sur des données venues d'ailleurs, Constantinople sut être créatrice.

Dans la peinture enfin, Constantinople dut à l'Orient hellénistique les fantaisies charmantes du style pittoresque ; elle dut surtout à l'Orient *le style historique et monumental, qui fut un des traits essentiels de l'art byzantin*. C'est du vieil Orient assyrien et perse que lui vint, avec le respect de la personne du prince, le désir de glorifier par l'art et d'éterniser tous ses actes, d'où sortit naturellement un art profane, à tendances nettement historiques et réalistes. Cette peinture d'histoire, qui décora les murs des palais impériaux, influa nécessairement sur la peinture religieuse ; elle lui donna le

goût de la symétrie solennelle, l'amour des attitudes nobles et graves, un penchant pour le luxe et la magnificence. A cela, qui est capital, la Perse ajouta certains procédés, tels que l'émail cloisonné, propres à satisfaire cette recherche de splendeur, en même temps



Fig. 54. — Maison byzantine à Serdjilla (Phot. Van Berchem).

que l'Orient de Syrie, par la création de certains types et de certaines compositions, fournissait à la peinture des modèles bien vite imités, et donnait ainsi à Byzance les bases de son iconographie.

Comment Constantinople transforma les apports orientaux. — Il est aisé, par quelques exemples, de préciser ces apports et la façon dont Constantinople les reçut et les transforma.

Maisons et citernes. — Parmi les monuments de l'architecture civile, les maisons de la capitale, si mal que nous en connaissions la disposition, présentent pourtant certains traits caractéristiques¹. Si l'on met à part quelques grands palais qui représentent la maison patricienne romaine, la plupart de ces habitations sont de type oriental et rappellent les demeures encore debout dans les villes mortes

1. De Beylié. *L'Habitation byzantine*, Paris, 1902. Cf. Vogüé. *Syrie centrale*, et H. C. Butler, *Architecture and other arts*.

de Syrie (fig. 54). Que l'on regarde l'ivoire de Trèves, représentant une procession défilant dans une rue de la capitale, ou les mosaïques de Saint-Apollinaire à Ravenne, figurant la façade du palais de Théodoric (fig. 55), on voit que les maisons byzantines ont des façades à portiques, au-dessus desquels des fenêtres carrées s'ouvrent à l'étage entre des colonnes. Mais, pour ménager l'espace, toujours mesuré dans une grande cité, la cour qui en Syrie précède l'habitation a disparu à Constantinople, et les portiques s'alignent directement le long des rues.



Fig. 55. — Le Palatium de Ravenne (mosaïque de Saint-Apollinaire-Neuf) (Phot. Alinari).

Pour assurer à la capitale son alimentation d'eau potable, on employa d'abord, comme en Syrie, les réservoirs à ciel ouvert, avec cette seule différence que, sauf une exception, on les construisit en brique au lieu de pierre, et qu'ils furent, en général, de dimensions plus grandes que les réservoirs syriens ¹. C'est au milieu du iv^e siècle, en 369, qu'apparaissent les premiers édifices de cette sorte (citerne de Modestus,auj. Sarradjchané, et citerne d'Aétius), et on continua à en construire jusqu'au vi^e siècle, où l'empereur Anastase fit édifier en pierre de taille, à l'imitation exacte du type syrien, le réservoir de Saint-Mocius (aujourd'hui Tchoukour-bostan à Exi Marmara), le plus vaste de tous, et dont la superficie était de près de 25.000 mètres carrés. Mais bientôt, quand, au commencement du v^e siècle, l'espace libre se resserra dans la grande ville surpeuplée, on aménagea des citernes souterraines soutenues par des colonnes,

1. Strzygowski et Forchheimer, *Die byzant. Wasserbehälter in Constantinopel* (Byz., Denkmäler, II). Vienne, 1893.

sur le modèle de ce qui se faisait à Alexandrie : la plus ancienne paraît avoir été la Cisterna maxima sous le Forum, construite en 407. Aujourd'hui encore le sous-sol de Constantinople est plein de ces constructions, où l'on peut suivre de la façon la plus intéressante le développement et l'audace croissante de l'architecture byzantine.



Fig. 56. — Constantinople. Saint-Jean du Stoudion. Chapiteau théodosien (Phot. Ebersolt).

Les plus anciennes, celles du v^e siècle, n'eurent qu'un seul étage, à cause de la difficulté de creuser le sol rocheux, et ne furent point de dimensions très considérables : la plus grande, la citerne de Pulchérie, bâtie en 421 (auj. Eschrefijé Sokaghy), eut une superficie de 1.063 mètres carrés seulement. Elles n'eurent guère qu'une trentaine de colonnes, pour lesquelles, comme à Alexandrie, on employa volontiers le granit. Les architectes du vi^e siècle eurent une hardiesse bien plus grande. Jérébatan-sérai (citerne du portique royal) et Bin-bir-Direk (citerne de la basilique d'Illyus) eurent des proportions colossales, 10.293 mètres carrés et 3.610 mètres carrés de superficie ; par leurs étages multiples, elles rivalisèrent avec les citernes d'Alexandrie et comptèrent parmi les plus belles créations de l'architecture byzantine.

Ainsi, dans l'architecture civile, Constantinople travaillait sur des modèles empruntés à la Syrie et à l'Égypte et qu'elle accommodait à ses exigences. Dans un autre ordre d'idées, l'histoire du chapiteau byzantin n'est pas moins caractéristique du rôle joué par la capitale, et de la façon dont elle transforma des éléments étrangers.

*Évolution du chapiteau*¹. — Le chapiteau composite corinthien, que l'art byzantin emprunta à l'art classique, prit dès le v^e siècle, à Constantinople, une forme particulière. A l'acanthé molle on substitua l'acanthé épineuse, aux feuilles grasses et dentelées, que tan-

1. Laurent, *Delphes chrétien* B. C. H., XXIII - 1899.

tôt on fit gonflées et comme retournées par le vent, que plus généralement on disposa en deux rangées superposées de huit feuilles, avec, entre les volutes, des feuilles droites d'acanthé molle au lieu des oves. Ainsi se créa un type nouveau, qu'on a nommé le chapiteau *théodosien*. L'exemplaire daté le plus ancien qu'on en rencontre est de 463 et se trouve à Constantinople dans la basilique du Stoudion (auj. Emir-Achor-djami) (fig. 56). Mais l'usage semble



Fig. 57. — Salonique. Eski-djouma. Chapiteau théodosien
(Coll. Hautes Études, C, 680).

s'en être répandu dès le temps de Théodose II. On le trouve dans tout l'Orient, à l'Eski-djouma de Salonique, à Delphes et jusqu'en Italie. Mais on s'aperçut vite que le tailloir de ce chapiteau recevait mal la retombée des arcs. On plaça donc au-dessus du chapiteau une pièce intermédiaire, l'imposte, sorte de coussinet en forme de pyramide tronquée et renversée (fig. 57). L'imposte semble être née en Syrie et peut-être est-elle d'origine perse : en tout cas, elle

devint, dès le v^e siècle, d'un usage courant dans les monuments syriens comme dans les monuments africains (Tébessa, Tizirt), à



Fig. 58. — Chapiteau à Saint-Vital de Ravenne (Phot. Alinari).

Salonique (Saint-Démétrius) comme en Italie, où l'imposte se conserva même jusqu'au vi^e siècle à Saint-Vital de Ravenne (fig. 58) ou à Parenzo. Généralement, elle fut richement ornée de sculptures, rinceaux d'acanthé ou de vigne, animaux affrontés, croix et monogrammes.

Mais ce parti offrait un danger encore : les deux pièces superposées pouvaient se disjoindre. On eut alors l'idée de les souder l'une à l'autre et de créer ainsi un type nouveau, le chapiteau-imposte, procédant des modèles fournis par la Perse sassanide et dont l'exemple le plus ancien, sans décoration aucune, apparaît en 528, à Constantinople, dans la citerne de Bin bir-Direk. Ce chapi-



Fig. 59. — Salonique. Chapiteau à Sainte-Sophie (Phot. Le Tourneau).

teau eut tantôt une forme cubique un peu massive (Sainte-Sophie de Salonique), voisine d'un tronc de pyramide renversée (fig. 59), tantôt une forme plus souple et plus élégante, se rapprochant du tronc de cône : c'est le chapiteau à corbeille, dont on trouve d'admirables exemplaires à Sainte-Sophie de Constantinople (fig. 60). Parfois aussi, aux volutes des angles, on substitua des têtes d'animaux, aigles, béliers, etc. (fig. 61), ce qui semble bien encore être une inspiration persane. Et de même, la décoration dont furent revêtus l'imposte et le chapiteau-imposte fut d'inspiration et de technique tout orientales. L'ornement, perdant tout caractère plastique, s'appliqua sur les faces du chapiteau comme une dentelle, tantôt découpée à jour, tantôt minutieusement ciselée, couvrant toutes les surfaces d'un réseau compliqué de rinceaux, de tresses et d'entrelacs, qui se détachent sur un champ d'ombre uniforme. Beaucoup

des motifs de cette décoration, l'acanthé mise à part, furent empruntés du reste à l'Orient par l'intermédiaire des tissus et des mosaïques. Mais ici encore, sur ces données étrangères, Constantinople, au v^e et au vi^e siècle, travailla pour en tirer des créations originales. Le voisinage des carrières de marbre de Proconnèse lui fournissait à point nommé, avec des matériaux admirables, des artisans expérimentés : elle put ainsi imaginer le chapiteau théodosien.



Fig. 60. — Constantinople. Chapiteau à l'église des Saints Serge et Bacchus. (Phot. Ebersolt).

inventer le chapiteau-imposte et les répandre à travers le monde. C'est en marbre de Proconnèse — chose significative — que sont exécutés les nombreux chapiteaux répandus dans tout le bassin méditerranéen : preuve évidente du rôle que joua Constantinople dans cette évolution et de l'influence que par là elle exerça.

Originalité créatrice de l'art byzantin. — Mais surtout la capitale travailla sur les apports qui lui vinrent d'Asie Mineure. « L'Asie Mineure, dit ingénieusement Strzygowski, est le corps de l'art byzantin. Sur ce corps, Constantinople mit un vêtement nouveau, grâce aux courants qui convergèrent dans la capitale, aussi bien du sud hellénistique de Syrie et d'Égypte que de l'Orient asiatique et persan ¹. »

1. Strzygowski, *Byzant. Denkmäler*, t. III, p. xvi.

Elle emprunta surtout à l'Asie, pour le développer encore davantage, cet art savant et hardi, où « tout est combinaison et calcul » ; au lieu de monuments d'une majesté massive, elle voulut des édifices d'une structure plus déliée et plus souple, et elle « chercha dans le jeu des poussées un principe nouveau d'équilibre¹ ».

Ainsi, Constantinople combina ces trois groupes d'apports divers, syro-mésopotamiens, égyptiens, asiatiques ; elle y ajouta les enseignements qui lui vinrent de la Perse, soit pour les procédés de la construction, soit pour le système de la décoration polychrome ; et de tout cela, elle tira l'art byzantin. Mais elle ne se borna point à adopter servilement ces méthodes et ces leçons : l'art byzantin, tel que le créa la capitale, différa toujours des arts orientaux. Non seulement l'emploi exclusif de la brique, entraînant la nécessité du revêtement, lui imposa des partis nouveaux, que le voisinage de la cour et la facilité à se procurer des matériaux précieux l'ame-



Fig. 61. — Chapiteau à figures d'aigles à Saint-Démétrius de Salonique (Phot. Laurent).

nèrent à réaliser avec une prodigieuse splendeur. Mais surtout, en combinant ces éléments étrangers, Constantinople resta toujours fidèle à l'esprit grec. Tandis qu'en Égypte, en Syrie, l'hellénisme reculait devant le vieil Orient, dans la capitale, pleine des merveilles de l'art antique, la tradition classique subsista. C'est ce qui empêcha l'art byzantin d'être une simple copie de l'art oriental, c'est ce qui lui donna son originalité propre. Et ce fut le grand mérite de Constantinople de faire vraiment œuvre créatrice, en appliquant les formules reçues avec une ingéniosité et une hardiesse jusqu'alors inconnues, et, au sortir d'une longue période de préparation et de tâtonnements, de les consacrer définitivement par des chefs-d'œuvre.

1. Choisy, p. 163.

IV

LES MONUMENTS DE CONSTANTINOPLE AVANT SAINTE-SOPHIE

Cette évolution progressive, dont la capitale fut le centre et la cause, se laisse entrevoir si l'on passe en revue les monuments, malheureusement trop peu nombreux, que Constantinople a conservés de la fin du iv^e au commencement du vi^e siècle.

La Porte d'or. — Si on laisse de côté les murs bâtis par Théodose II au commencement du v^e siècle, dont le système de construction ressemble fort, au reste, à celui des réservoirs à ciel ouvert précédemment signalés, un des monuments les plus anciens et les plus curieux de Constantinople est la Porte d'or¹. En avant de l'arc de triomphe, flanqué de deux lourds pylones, qu'édifia, entre 388 et 391, Théodose le Grand, Théodose II fit, vers 447, construire des Propylées, dont les descriptions des anciens voyageurs permettent de reconstituer la remarquable décoration. Le centre en était occupé par une porte flanquée de deux colonnes de marbre vert, dont les chapiteaux composites portaient, au lieu de volutes, des oiseaux. A droite et à gauche de cette porte, un grand mur s'étendait, partagé par des colonnettes et des pilastres en deux rangées parallèles de compartiments rectangulaires; dans ces compartiments étaient encadrés des bas-reliefs à sujets antiques et des incrustations de marbre. Or c'est, on le sait, un usage tout alexandrin que l'emploi dans la décoration de ces placages polychromes et de ces bas-reliefs pittoresques. Mais c'est une innovation byzantine d'avoir appliqué ce parti à l'ornementation extérieure des édifices, et l'intérêt des Propylées de la Porte d'or est d'en offrir, semble-t-il, le premier exemple.

On trouve ensuite une série de constructions religieuses se rattachant à des types connus, mais les réalisant chacun avec un trait particulier d'originalité².

1. Strzygowski, *Das Goldene Thor in Konstantinopel* (JDAI, t. VIII (1893).

2. Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmäler von Konstantinopel*, Berlin, 1854; Pulgher, *Les églises byzantines de Constantinople*, Vienne, 1880; Kondakof, *Eglises byzantines et monuments de Constantinople*, Odessa, 1877 (russe); Gurlitt, *Die Baukunst Konstantinopels*, Berlin, 1908 et suiv.; Ebersolt, *Etudes sur la topographie et les monuments de Constantinople* (RA, 1909. II). Cf. Diehl, *Justinien et la civilisation byzantine au VI^e siècle*. Paris, 1901.

La basilique du Stoudion. — De 463 date la basilique de Saint-Jean du Stoudion (auj. Emir-Achor-djami). Elle est pleinement conforme au type hellénistique, dont elle a l'atrium, les trois nefs, les tribunes, et elle le réalise même avec un certain esprit conservateur, puisque la plate-bande y persiste au lieu des arcades. Mais on

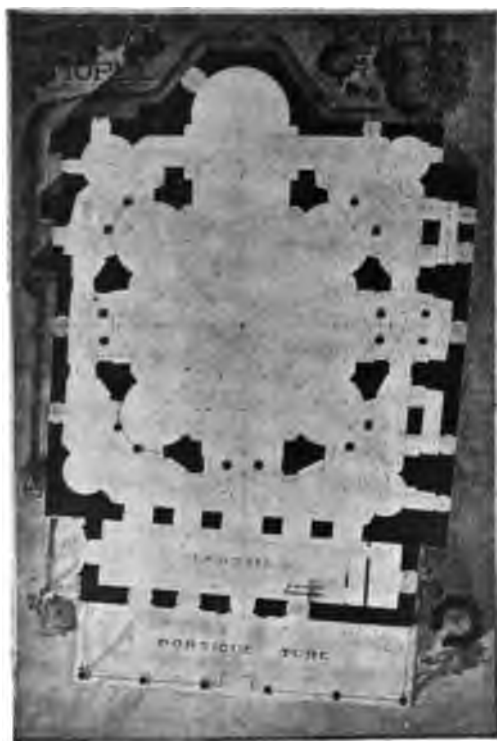


Fig. 62. — Constantinople. Eglise des Saints Serge et Bacchus.
Plan (d'après le relevé de M. A. Thiers).

y trouve dans la décoration le chapiteau théodosien, qui est comme la marque propre qu'y a mise Constantinople. On y a également retrouvé récemment un chapiteau composite à têtes d'aigles, fort semblable à ceux qui décoraient la Porte dorée : et aussi bien, dans l'ensemble de la construction, la basilique offre avec ce dernier monument des analogies tout à fait remarquables. Enfin, à l'entablement du portique extérieur, les rinceaux d'acanthé qui décorent la frise,

découpés à jour de façon à se détacher en vigueur sur le fond d'ombre, rappellent, par l'inspiration comme par la technique, les procédés de l'ornementation syrienne.



Fig. 63. — Constantinople. Église des Saints Serge et Bacchus. Intérieur (Phot. Ebersolt).

L'église des Saints Serge et Bacchus. — Du premier tiers du VI^e siècle date un édifice à plan central, l'église des Saints Serge et Bacchus, élevée par les soins de Justinien et de Théodora, dont les chapiteaux portent les monogrammes sculptés (fig. 62 et 63).

Si on compare cette construction aux édifices analogues conservés en Syrie, et qui la précèdent de quelques années à peine, tels que la cathédrale de Bosra (512) et Saint-Georges d'Esra (515), on voit d'un coup d'œil tout le progrès réalisé. Ce n'est plus aux angles extérieurs du carré que sont placés les exèdres destinés à contrebuter les poussées de la coupole ; par un art tout autrement savant, ils s'ouvrent sur l'octogone central, et les piliers entre lesquels ils sont ménagés sont reliés aux murs extérieurs par tout un système d'arcs et de voûtes concourant à la butée de la coupole. Par cette innovation capitale, en même temps que l'équilibre est fortifié, l'édifice est entièrement modifié dans son dessin et dans son aspect. Sans doute, comme au Stoudion, la plate-bande subsiste au dessus des colonnes ; mais les tribunes régnaient au pourtour de l'édifice et surtout l'ingénieuse construction de la coupole attestent, avec l'habile répartition des poussées, le progrès accompli dans la réalisation du type. Bâtie en matériaux légers, cette coupole se raccorde à l'octogone de base par un tracé à seize

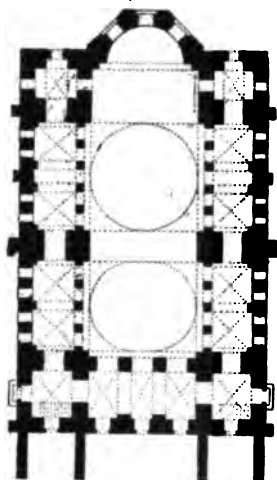


Fig. 64. — Église de Sainte-Irène. Plan d'après Holtzinger¹.

côtés, alternativement droits ou courbes, qui donnent naissance à autant de fuseaux, alternativement plats ou côtelés, se réunissant au sommet de la coupole. Chacun des fuseaux côtelés correspond aux huit grands piliers de base et est contrebuté à l'extérieur de la coupole par d'ingénieux contreforts : système de construction aussi savant que simple et qui marque clairement les progrès accomplis¹.

*Sainte-Irène*². — Il en va de même à Sainte-Irène, construite en 532 par Justinien, et où apparaît le type de la basilique à coupole, mais modifié par une ingénieuse solution des problèmes d'équilibre (fig. 64 et 65). Les berceaux qui, à Sainte-Sophie de Salonique, contrebutaient la coupole, furent prolongés ici jusqu'au mur d'enceinte

1. C'est à tort que Choisy, pl. XX, 1, représente la coupole comme constituée par seize côtes creuses. Le parti exact a été déterminé par les intéressants relevés de MM. Ebersolt et Thiers.

2. Beljajev, *L'église de Sainte-Irène* (Viz. Vrem, I (1894), et II (en russe).

extérieur, les petites arcades qui séparent la grande nef des bas-côtés ne se répétant point à l'étage supérieur. Ces berceaux dessinaient ainsi une croix avec ceux de la nef, et dans cette disposition était déjà en germe le plan byzantin à croix grecque. Mais, à Sainte-Irène, malgré la seconde coupole, basse et aveugle, couvrant la partie ouest de la nef, le prolongement de cette nef et l'étroitesse des collatéraux rattachaient nettement encore l'édifice au type de la basilique à coupole ¹.



Fig. 65. — Constantinople. Sainte-Irène (Phot. Sebah et Joaillier).

La citerne de Bin-bir-Direk. — Ce qui frappe dans ces édifices, c'est l'ingéniosité des partis employés, l'habileté savante à résoudre les problèmes d'équilibre, l'audace croissante et le progrès continu qui, d'un monument à l'autre, se manifestent dans la conception comme dans l'exécution. La même évolution apparaît, on l'a vu, dans les citernes de la capitale et s'achève avec un incomparable éclat dans les magnifiques réservoirs de Jéré-batan-Séraï et de Bin-bir-Direk ². Dans le premier, qui n'a qu'un étage de colonnes et

1. Les mêmes solutions apparaissent dans les ruines de l'église de **Philippe** en Macédoine, contemporaine de Sainte-Irène, et comme elle, intermédiaire entre la basilique à coupole et le plan en croix grecque (Strzygowski, *Die Ruine von Philippi* BZ, XI (1903), p. 473).

2. Strzygowski et Forchheimer, *loc. cit.*

qui est couvert de calottes à pendentifs, on observe quelque timidité encore, et la présence des chapiteaux du type théodosien semble le rattacher à l'ancienne école du v^e siècle. Le second, au contraire, qui date de 528, égale en audace la construction de Sainte-Sophie (fig. 66). Comme dans les citernes alexandrines, on y trouve deux étages de minces colonnes superposées, que l'architecte, avec une hardiesse prodigieuse, a reliées par de simples tirants en bois; et sur ce frêle appui, il a audacieusement posé les voûtes



Fig. 66. — Constantinople. Citerne de Bin-bir-Direk
(Phot. Sebah et Joaillier).

massives de ses coupoles à pendentifs. Sur un espace de 64 mètres sur 56, on compte 212 de ces colonnes, mesurant respectivement 4^m 8 et 4^m 4 de hauteur. En même temps, l'architecte de la citerne créait le chapiteau-imposte, qu'on rencontre ici pour la première fois, et qui était appelé à une si belle fortune. Par tout cela, Bin-bir-Direk est le chef-d'œuvre de ce genre de monuments, comparable à Sainte-Sophie même par l'habileté technique de la construction et le génie créateur; et elle ressemble à Sainte-Sophie en ceci encore, que jamais, depuis le vi^e siècle, on ne se risqua à Byzance à en répéter les audacieuses dispositions.

Avec de tels chefs-d'œuvre, la période des origines est close : l'art qui se manifeste à Constantinople a trouvé sa formule définitive et atteint du même coup son apogée. A ce moment, toutes les méthodes de construction sont fixées, tous les types d'édifices se sont produits et se montrent tous appliqués, sans parti pris, sans exclusion. Jamais l'art n'a été plus varié, plus fécond, plus libre ; jamais il n'a eu plus de science dans la conception, plus d'audace dans l'exécution, plus d'habileté et d'esprit d'invention dans la solution des plus délicats problèmes techniques. Jamais peut-être, comme on l'a remarqué, à aucune époque de l'histoire de Byzance, des individualités artistiques plus géniales n'ont réalisé de plus grands progrès.

Assurément, pour obtenir de tels résultats, il a fallu une longue période de préparation et de tâtonnements ; nous en avons suivi en Syrie, en Égypte, en Asie Mineure, le développement progressif. Mais si tout cela a abouti, si cet art a trouvé à Constantinople sa forme définitive, il a fallu quelque chose de plus : le génie de quelques grands architectes, que le vi^e siècle vit naître, et les ressources inépuisables que mit à leur disposition l'ambition grandiose de Justinien.

LIVRE II

LE PREMIER AGE D'OR DE L'ART BYZANTIN

CHAPITRE PREMIER

SAINTE-SOPHIE

I. La construction de Sainte-Sophie. Les matériaux. Les architectes. — II. L'architecture. L'aspect extérieur. Le plan. La coupole. Les combinaisons d'équilibre. — III. La décoration. L'ornement sculpté. La décoration polychrome. Les mosaïques. Les arts du métal. Admiration des contemporains et originalité de l'œuvre.

Sainte-Sophie de Constantinople, « la Grande-Église », comme la nomma tout le moyen âge oriental, est le type par excellence de l'art byzantin, tel qu'il se constitua sous le règne de Justinien, le représentant le plus parfait, par les formes de son architecture et la splendeur de sa décoration, de l'idéal que cet art s'efforça de réaliser. Peu d'édifices religieux ont une importance comparable, Notre-Dame de Paris, si remarquable qu'elle soit, a des égales; Saint-Pierre de Rome manque un peu d'originalité et n'est guère chrétien que de destination; Sainte-Sophie, au contraire, est unique; et en même temps qu'elle marque l'avènement d'un style nouveau, elle en marque du même coup l'apogée ¹.

¹ 1. Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmäler von Konstantinopel*, Berlin, 1854; Pulgher, *Les églises byzantines de Constantinople*, Vienne, 1880; Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, Paris, 1882; Kondakof, *Eglises byzantines et monuments de Constantinople*, Odessa, 1887 (russe); Lethaby et Swainson, *The church of Sancta Sophia*, Londres et New-York, 1894; Diehl, *Justinien*, Paris, 1901; Gurlitt, *Die Baukunst Konstantinopels*, Berlin, 1908 et suiv.; Antoniadis, *Ἐφεσσοῦς τῆς ἁγίας Σοφίας*, Paris, 1907, suiv.; Prost, *Sur la forme primitive de la coupole de Sainte-Sophie* (C. R. Acad. Inscr. 1909, p. 252). Cf. les textes cités dans les *Quellen* de Richter.

I

LA CONSTRUCTION DE SAINTE-SOPHIE

Les matériaux. — Lorsque, en 532, la basilique, jadis édiflée par Constantin en l'honneur de la Sagesse divine, fut détruite par l'incen-



Fig. 67. — Constantinople. Sainte-Sophie. Extérieur (Phot. Berggren).

die allumé au cours de la sédition Nika, Justinien entreprit de la reconstruire avec une magnificence inouïe. A la place de la petite basilique, il rêva d'élever quelque chose d'extraordinaire et de colossal. Pour agrandir le terrain de la construction future, on acheta à prix d'or les maisons environnantes. Pour donner à l'édifice la splendeur projetée, on rassembla dans le monde entier les matériaux les plus précieux. Une circulaire impériale invita, dit-on, les gouverneurs des provinces à envoyer à Constantinople les plus somptueuses

dépouilles des monuments antiques ; il en vint, dit-on, d'Athènes et de Rome, de Byzance et d'Éphèse, d'Europe et d'Asie. On mit également à contribution les carrières les plus fameuses. Proconèse donna ses marbres blancs, Carystos d'Eubée, ses marbres vert clair, Iasos de Carie, ses marbres blancs et rouges, Chemtou de Numidie, ses jaunes antiques, Synnada de Phrygie ses roses veinés ; l'Égypte envoya ses porphyres, la Thessalie et la Laconie, leurs brèches de vert antique. Justinien accepta et employa tout. Jadis la Grèce antique, pour bâtir les Propylées ou le Parthénon, recherchait les marbres les plus parfaits, pour leur éclat et leur pureté ; Justinien se complut, au contraire, aux combinaisons savantes de la polychromie et méla, d'ailleurs avec un goût exquis, les marbres les plus divers, les couleurs les plus opposées. Il poussa plus loin encore le luxe et la prodigalité. Avec une profusion inouïe, l'or, l'argent, l'ivoire, les pierres précieuses, furent mis en œuvre, autant pour rehausser la splendeur de l'édifice que pour éblouir les yeux par le déploiement d'un faste inaccoutumé.

Les architectes. — Pour exécuter sa volonté et réaliser son rêve, Justinien fit appel à deux architectes d'origine asiatique, Anthémios de Tralles et Isidore de Milet. Les contemporains s'accordent à vanter leur intelligence, leur esprit d'invention, leur habileté, leur science ; leur œuvre montre en eux de savants constructeurs, capables de résoudre les plus délicats problèmes, de poursuivre les recherches les plus ingénieuses, parfois les plus subtiles, de l'art de bâtir. Sous leur direction, la construction fut poussée avec une activité prodigieuse. Dix mille ouvriers y furent employés. L'empereur lui-même suivit attentivement les travaux, visitant les chantiers, excitant le zèle des ouvriers, ne dédaignant même pas de conseiller les architectes ; et comme un empereur, par définition, possède une compétence universelle, ces conseils étaient, paraît-il, excellents, et tirèrent les architectes de plusieurs embarras très graves. En tout cas, Justinien ne marchandait pas l'argent aux maîtres de l'œuvre ; plus de 360 millions furent dépensés, dit-on, pour la construction de Sainte-Sophie. Aussi, en cinq ans, le monument était terminé. Le 27 décembre 537, il fut solennellement inauguré. Monté sur un char à quatre chevaux, l'empereur se rendit du palais à l'église, à l'entrée de laquelle le patriarche le reçut en grande pompe. Arrivé à la porte royale, quand Justinien, d'un coup d'œil, embrassa son rêve réalisé, d'un élan il courut jusqu'à l'ambon placé sous la grande coupole, et là, les mains étendues, il s'écria : « Gloire à Dieu qui m'a jugé

digne d'accomplir une telle œuvre ! O Salomon, je t'ai vaincu ! » Pour célébrer ce jour mémorable, Justinien combla son peuple de libéralités et de fêtes, et la Grande Église de richesses, de vases précieux, d'ornements sacerdotaux magnifiques, de vastes domaines, de reliques vénérables. Il avait raison. « Jamais, comme le dit très bien Choisy, le génie de Rome et celui de l'Orient ne s'étaient associés dans un plus surprenant et plus harmonieux ensemble¹. »

II

L'ARCHITECTURE

L'aspect extérieur. — Aujourd'hui, quand, par le dehors, on considère Sainte-Sophie, l'impression est assez médiocre (fig. 67). C'est que, pour soutenir la construction de Justinien, les siècles postérieurs ont dû l'étayer d'une forêt de massifs contreforts, et, au milieu de ces supports parasites, la coupole, dont la demi-sphère s'appuie au reste directement, sans tambour interposé, sur les pendentifs, paraît plus lourde et plus déprimée encore qu'elle n'est en réalité. Assurément, de loin, l'effet que produit Sainte-Sophie est plus puissant; elle justifie alors l'expression de Procope, qui la compare joliment à un navire à l'ancre, dominant de sa masse gigantesque les édifices de la cité. Néanmoins, une construction byzantine du VI^e siècle, avec ses murs de brique nue, garde toujours, à l'extérieur, un aspect assez monotone et indigent. Toutes les splendeurs et toutes les audaces sont réservées pour l'intérieur. Il faut entrer dans Sainte-Sophie pour en comprendre l'originalité puissante et la rare magnificence.

Le plan. — Jadis, en avant du temple, s'étendait un grand atrium entouré de portiques, au milieu duquel une belle fontaine de marbre jetait l'eau dans de larges vasques (fig. 68). Il n'en reste plus aujourd'hui que quelques substructions. De cette cour, par cinq portes, on entrait dans une galerie fermée ou narthex qui, par neuf portes, s'ouvre dans l'église; la porte centrale, ou porte royale, était réservée aux cortèges impériaux. Le monument lui-même forme un vaste rectangle, long de 77 mètres sur 71 mètres 70 de large, dont la partie médiane est occupée par une magnifique nef centrale, au-dessus de laquelle se dresse une coupole énorme de 31 mètres de diamètre. Cette coupole

1. Choisy, *Hist. de l'architecture*, II, 51.

s'appuie par des pendentifs sur quatre grands arcs, qui eux-mêmes reposent sur quatre piliers colossaux. Deux de ces arcs, au nord et au sud, sont des formerets qui enveloppent un mur plein, percé de deux rangées de fenêtres, et soutenu par deux étages de colonnes ; à l'est et à l'ouest, les grands arcs s'appuient, au contraire, sur deux vastes demi-coupoles contrebutant et soutenant la coupole centrale, et épaulées, à leur tour, chacune par deux niches plus petites. Une abside en saillie, polygonale à l'extérieur, circulaire à l'intérieur, s'ouvre au milieu de l'hémicycle que recouvre la demi-coupole de l'est ; les exèdres latéraux mettent, de même que les arcades de droite et de gauche, la nef principale en communication avec les bas-côtés. Ceux-ci, voûtés en arête, sont surmontés de tribunes couvertes de voûtes sphériques, et qui font le tour de l'église en passant au-dessus du narthex. Ces galeries supérieures étaient réservées aux femmes : c'est là qu'avec les dames de sa cour, l'impératrice assistait aux offices et donnait parfois ses audiences en certains jours de fêtes solennelles.

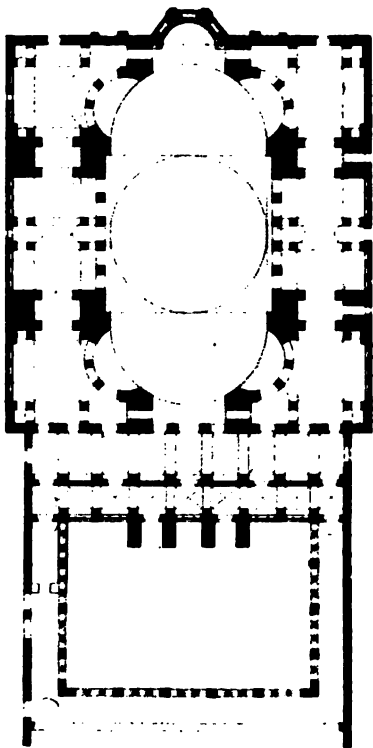


Fig. 68. — Constantinople. Sainte-Sophie.
Plan (d'après Holtzinger .

Il est aisé d'apercevoir les rapports qu'offre ce plan avec ceux des édifices que nous connaissons déjà. Par la longueur de la nef, l'isolement des formerets, les deux étages d'arcades latérales, Sainte-Sophie se rattache au type des basiliques à coupole. Mais, à l'est et à l'ouest, au lieu des berceaux qui, dans ce type, épaulent la coupole centrale, on trouve ici un autre parti employé, qui se rattache semblablement à des édifices antérieurs. Coupez par le milieu, suivant une ligne nord-sud, le plan des saints Serge et

Manuel d'Art byzantin.

Bacchus, entre les deux demi-coupoles, ainsi formées, intercalez une coupole plus haute qui s'appuiera sur elles, ajoutez les collatéraux, vous aurez Sainte-Sophie. Ainsi la Grande Église n'est que l'aboutissement final d'une évolution longuement préparée : mais ce qui en fait quelque chose d'original et d'unique, c'est que ces partis y ont été réalisés avec une ampleur de proportion, une harmonie de lignes, une audace de conception, qui font des constructeurs de Sainte-Sophie tout autre chose que des imitateurs, et de leur œuvre « une merveille de stabilité et de hardiesse », que ne pouvaient faire même pressentir les modestes édifices de l'âge précédent.

La coupole. — Un problème surtout était d'une difficulté singulière : les proportions énormes que l'architecte avait assignées à sa coupole imposaient au constructeur les recherches les plus délicates. On apporta à cette partie de l'édifice une attention toute particulière. Les pierres des quatre piliers, soigneusement appareillées, furent scellées avec du ciment et liées par des crampons de fer ; pour rendre plus uniforme la répartition des charges, on assés les lits de pierre sur des feuilles de plomb laminé ; pour prévenir l'éclatement des colonnes qui soutenaient le mur sous les formerets, on cercla les fûts de frettes métalliques ; et, malgré ces précautions, plus d'une fois les points d'appui manquèrent fléchir sous le poids des grands arcs qu'ils soutenaient. Pour la coupole même, la difficulté était plus considérable encore. Pour en diminuer le poids, on employa à la construire des matériaux particuliers, des tuiles d'une terre blanche et spongieuse, extrêmement légère, que l'on fabriquait à Rhodes ; pour raidir et rendre moins déformable cette coque mince qui constituait le dôme, on la partagea en quarante fuseaux par autant de nervures saillantes convergeant au sommet ; pour en atténuer les poussées, on l'enveloppa à la base d'une gaine extérieure, constituée par une suite d'éperons ou de contreforts, logés dans l'intervalle des baies d'éclairage. Enfin on aboutit, et, à plus de cinquante mètres au-dessus du sol, la coupole de Sainte-Sophie s'éleva, « ouvrage admirable et terrifiant tout ensemble », selon le mot de Procope, et qui semble, dit le même écrivain, « moins reposer sur la maçonnerie qu'être suspendue par une chaîne d'or du haut du ciel » (fig. 69).

C'est par là surtout, par « la prodigieuse légèreté de sa structure¹ », bien plus encore que par le luxe de ses mosaïques et de ses

1. Choisy, p. 135.

marbres, que Sainte-Sophie étonna les contemporains. Il importe donc d'analyser brièvement ces organes de soutènement, si légers

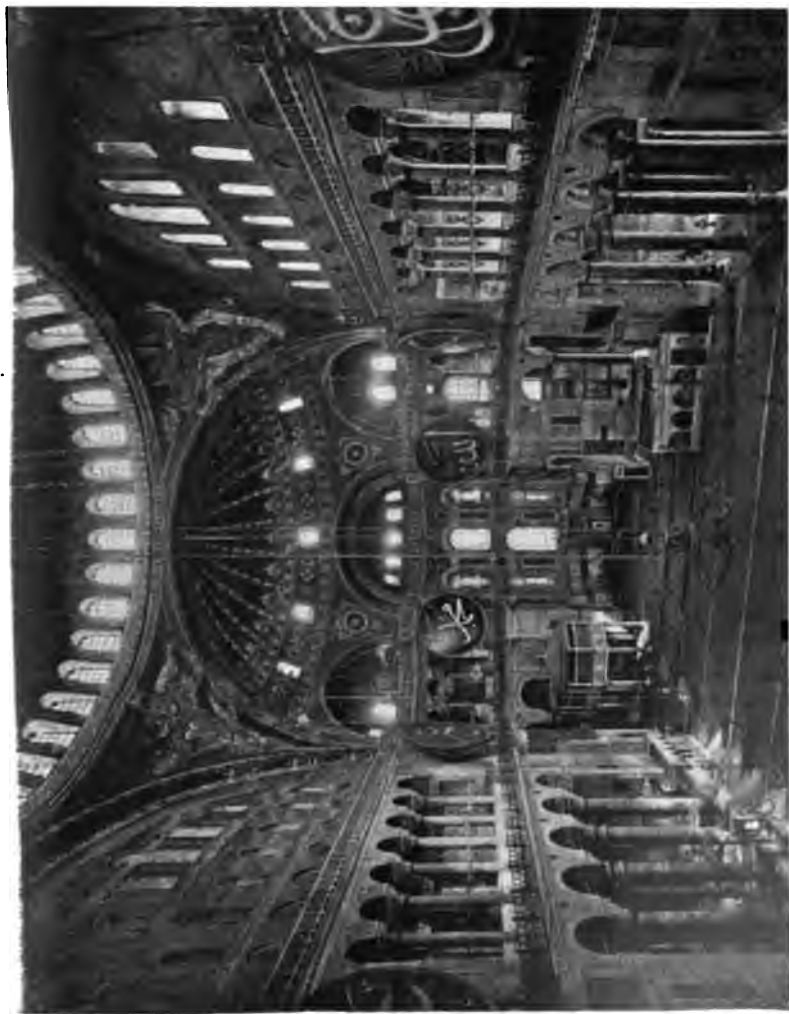


Fig. 69. — Sainte-Sophie. Intérieur (Phot. Sebah et Joaillier).

et si savants tout ensemble, de montrer comment furent déterminées ces combinaisons d'équilibre, qui firent tant d'honneur à la science et au génie d'Anthémios.

Les combinaisons d'équilibre. — « Sainte-Sophie, dit Choisy, con-

siste essentiellement en une salle à pendentifs, dont la voûte centrale est soutenue sur deux de ses faces par de grandes niches, et sur les deux autres faces par deux arcs de tête ¹. » C'est là un exemple, qui n'est point rare, de l'association de deux procédés distincts de butée : mais ces deux systèmes, concurremment admis, sont loin d'offrir d'égaies garanties de solidité. Avec les niches plus petites qui les soutiennent, l'équilibre des deux demi-coupoles de l'est et de l'ouest est surabondamment assuré. Il n'en va pas de même pour les formerets du nord et du sud, dont la stabilité est beaucoup plus restreinte, et qui seraient incapables à eux seuls de maintenir les poussées de la coupole, sans le concours de vigoureux contreforts, dressés à l'extérieur, au-dessus de la terrasse des collatéraux. Ces contreforts, composés de deux éperons d'inégale épaisseur, ne présentent, conformément à l'usage byzantin, aucune saillie sur la face extérieure de l'édifice ; ils apparaissent au-dessus des bas côtés comme de simples murs de refends. Des combinaisons non moins savantes assurèrent l'équilibre des collatéraux ², par une ingénieuse combinaison de larges formerets et d'éperons adossés au mur d'enceinte. « L'effet de cette construction, dit Choisy, où les contreforts sont presque tous remplacés par des voûtes de butée, est surprenant de hardiesse. Hardiesse, disons-le, un peu téméraire, et qui faillit compromettre l'existence même du monument ³. »

Le 7 mai 558, la merveilleuse coupole, ne justifiant que trop les craintes qu'elle faisait concevoir aux architectes, s'écroula, écrasant sous ses ruines l'ambon placé au-dessous. L'accident causa dans l'empire une consternation générale, et Justinien n'eut de cesse que le mal ne fût réparé. Mais Anthémius et Isidore étaient morts ; on chargea donc un neveu du second de reprendre l'œuvre des deux grands architectes. Il rétablit la coupole dans des conditions de moindre poussée, c'est-à-dire, avec plus de flèche et, tout en la surélevant de trente pieds, il lui donna, avec une moindre envergure, une forme générale moins audacieuse ; en outre, pour renforcer les formerets, il les empâta dans un massif de garniture. En 562, l'ouvrage était achevé. Le 24 décembre, veille de Noël, pour la seconde fois, en présence de l'empereur et du patriarche, on inaugura la Grande Église ; et à cette occasion, Paul le Siléntiaire prononça devant Justinien sa fameuse *Description de Sainte-Sophie*.

1. Choisy, p. 135.

2. On en trouvera l'analyse dans Choisy, 136-138, que j'ai suivi de très près dans tout cet exposé.

3. Choisy, p. 138.

Malgré les imperfections de détail, malgré les réparations fréquemment nécessaires, Sainte-Sophie a duré, en somme, plus de treize cents ans, et elle apparaît, aujourd'hui encore, comme une merveille de logique audacieuse et de science. Sans doute, comme le dit Choisy, « la conception était trop originale pour être dès le premier jet réalisée d'une façon irréprochable » ; elle était trop hardie aussi et trop savante pour qu'on se risquât bien souvent par la suite à l'imiter¹. Mais, telle qu'elle est, Sainte-Sophie reste « une des plus puissantes créations de l'architecture », un de ces édifices types qui résument pour nous tout un ensemble de méthodes et tout un idéal d'art.

III

LA DÉCORATION

Par la décoration dont elle est revêtue, Sainte-Sophie n'a pas moins d'importance dans l'histoire de l'art byzantin, et, ici encore, le monument est singulièrement caractéristique.

On sait déjà le goût de luxe pompeux et raffiné dont cet art était pénétré, les savantes combinaisons par lesquelles, dédaignant de faire simple, l'artiste s'appliquait à réveiller l'attention d'un public un peu blasé ; on sait comment la décoration, jadis subordonnée à l'ordonnance générale, devient alors de plus en plus une parure adventive, existant par elle-même et pour elle-même, et par quels moyens divers, sculptures finement ciselées se détachant comme une dentelle sur un champ d'ombre, chatoyants revêtements de marbres, mosaïques aux fonds de couleurs éclatantes, elle mit sur tous les membres de l'édifice un admirable revêtement polychrome. Tout cela fut appliqué à Sainte-Sophie avec une prodigieuse magnificence, et la décoration de la Grande Eglise forma un ensemble d'une harmonie admirable, où les moindres détails furent exactement combinés pour concourir à l'effet général.

L'ornement sculpté. — Regardez l'ornement sculpté (fig. 70). Sur les hautes colonnes de la nef et des galeries, des chapiteaux-impostes, en marbre blanc de Proconnèse, souvent rehaussés de dorures, posent la fine dentelle de leurs cubes ciselés. Tous ne sont

1. On ne l'a fait qu'au xvi^e siècle, dans les mosquées de la Bayezidieh et de la Sulémanieh.

point de même forme : mais dans tous on observe la même recherche de l'effet coloré. L'acanthé, principal motif de l'ornement,



Fig. 70. — Constantinople. Sainte-Sophie. Intérieur.
(Phot. Sebah et Joaillier).

a perdu tout caractère plastique; elle s'aligne en palmettes, se développe en rinceaux, se ploie autour de cabochons portant les monogrammes de Justinien et de Théodora, mais sans relief saillant, sans modelé vigoureux, comme une broderie appliquée sur le cube de

Pierre qu'elle enveloppe. Les mêmes motifs et les mêmes procédés se rencontrent à la courbe extérieure et intérieure des arcades, et de même, dans les écoinçons, l'acanthé enroule ses feuilles blanches se détachant sur champ noir autour de disques de porphyre ou de marbre vert. On a signalé déjà la frappante ressemblance qu'offre cette décoration sculptée avec celle de Mschatta ; pareillement, ce sont des motifs d'origine orientale, fleurons, rosaces, entrelacs, qui décorent en partie les corniches, les plates-bandes et les encadrements, et qui apparaissent sur les parapets des galeries.

La décoration polychrome. — Mais ce qui surtout mérite l'attention, c'est la splendeur de la décoration polychrome. Sur le sol, les marbres de toutes couleurs, les jaspes, les albâtres, les porphyres, les serpentines, se disposent et s'enroulent en combinaisons qui semblent nuancées par la main du plus habile des peintres ; on dirait, selon le mot d'un contemporain, d'un tapis, ou encore d'un jardin, tout jonché de fleurs de pourpre semées dans l'épaisseur du gazon. Les grandes colonnes de la nef sont en vert antique, celles des exèdres en porphyre d'Égypte. Toute la partie inférieure des murailles est tapissée d'incrustations de marbre (fig. 71). Dans les nefs, ce sont des panneaux multicolores, encadrés de fines bordures dentelées ou de larges bandes sculptées de marbre blanc ; les uns sont veinés de veines symétriques ; ailleurs les tons foncés alternent avec les tons clairs ; au sommet, sous la corniche, court une frise de ciment colorié incrusté dans les creux d'un dessin ornemental. Les marbres les plus précieux, les combinaisons les plus rares ont été réservées pour l'abside. Autour de carrés ou de cercles, formant le centre du panneau, des figures géométriques se dessinent, des rinceaux ou des volutes se déroulent, des dauphins affrontés se disposent ; et quelques-uns de ces panneaux ont tout l'éclat, tout le velouté de tapis d'Orient. Jadis, dans le sanctuaire, au-dessous des incrustations, des plaques d'argent tapissaient les murailles. Au-dessus, sur le mur qu'encadrent les hauts formerets, à la courbe des coupoles et des absides, sur les voûtes des tribunes et des collatéraux, d'immenses mosaïques se déroulent sur des fonds d'or vif ou de bleu foncé.

Les mosaïques. — La figure humaine semble avoir tenu peu de place dans les mosaïques qui, à Sainte-Sophie, datent avec certitude du ^v^e siècle : tout au plus peut-on attribuer à cette époque le bel archange qui se trouve sur le mur méridional du sanctuaire (fig. 72), et, au portail du sud, une mosaïque, encore vue par Fossati, et où la Vierge était représentée avec son divin fils, entre Justinien lui

présentant Sainte-Sophie et Constantin lui offrant la ville fondée par lui ¹. Dans son ensemble, la décoration primitive de Sainte-Sophie était surtout ornementale. Au sommet de la grande coupole, une



Fig. 71. — Constantinople. Sainte-Sophie. Vue intérieure (Phot. Berggren).

croix colossale brillait sur un ciel tout parsemé d'étoiles ; ailleurs couraient des rinceaux de verdure et de fleurs. Le tout se détachait

1. Les grandes figures de saints et de prophètes, ainsi que la belle mosaïque du tympan de la porte royale, sont de date certainement postérieure.

sur des fonds aux tonalités puissantes de bleu, d'or ou d'argent, que l'art nouveau avait substitués aux fonds clairs des peintures alexandrines. C'est là une des innovations capitales de l'art byzantin, et elle montre clairement comment cet art a renouvelé la polychromie alexandrine au moyen des procédés directement empruntés à l'Orient.

Tout cet admirable décor était mis en valeur par la grande lumière que versaient dans l'édifice les quarante fenêtres ouvertes à la base de la coupole et celles percées dans l'épaisseur des absides et des grands murs latéraux. Ainsi parée, sous son riche vêtement de mosaïques et de marbres, Sainte-Sophie apparaissait toute lumineuse, à ce point que, selon le mot de Procope, au lieu de recevoir les rayons du soleil, elle-même semblait faire de la lumière.



Fig. 72. — Ange. Mosaïque de Sainte-Sophie de Constantinople (d'après Salzenberg).

Les arts du métal. — Justinien, dit-on, eût voulu davantage. Il eût désiré, imitant le modèle fourni par certains édifices d'Alexandrie, revêtir de plaques d'or les murailles et le sol même de Sainte-Sophie. Du moins fit-il une large place au métal précieux dans la décoration de l'église par la splendeur des monuments d'orfèvrerie qu'il y consacra. Au centre de l'édifice, sous la coupole, s'éleva une grande tribune, l'ambon, également « admirable par ses fleurs de marbre et les merveilles de l'art qui l'ornaient ». L'éclat mat de l'ivoire et de l'argent, l'éblouissement des pierres précieuses s'y mêlaient à l'étincellement des marbres précieux ; et par-dessus la tribune était placé un dôme, revêtu de plaques d'or rehaussées de pierreries et surmonté d'une croix. Devant l'abside, se dressait une magnifique clôture, tout en argent ciselé ; sur les colonnes de cet iconostase se détachaient dans des médaillons les images du Christ et de la Vierge, des archanges, des prophètes et des apôtres. Mais l'autel surtout fut une merveille. La sainte table était tout en or, éblouissante de pierres fines et d'émaux ; elle reposait sur des colonnes d'or, et au-dessus quatre colonnes d'argent doré portaient un dôme surmonté d'une grande croix d'or. De merveilleuses étoffes, où étaient tissées en soie et en or les bonnes œuvres de Justinien et de Théodora et leurs personnes impériales inclinées sous la bénédiction de

la Vierge et du Christ, formaient les rideaux de l'autel. Enfin, au fond de l'abside, était placé le trône du patriarche, également en argent doré ; et si l'on veut par un chiffre prendre quelque idée de cette magnificence, on notera que, d'après Procope, dans le seul sanctuaire de Sainte-Sophie, il y avait 40.000 livres pesant d'argent.

Mais ce qui, plus que tout le reste, semble avoir frappé les contemporains, ce fut la beauté de l'éclairage dont, la nuit, aux grandes fêtes, l'église s'illuminait. Paul le Silencieux a longuement décrit les *polycandila* d'argent, les lampes en forme de navires, les candélabres en forme d'arbres, d'où la flamme jaillissait comme une fleur, les lanternes aériennes accrochées à la base circulaire de la coupole. Ainsi, magnifiquement éclairée, « à ce point, dit le poète, que la nuit lumineuse, souriante comme le jour, y avait des colorations de rose », l'église brillait comme un incendie splendide, annonçant de loin aux navigateurs l'approche de la capitale et la gloire de Justinien.

Admiration des contemporains et originalité de l'œuvre. — La Grande Église excita chez les contemporains une admiration sans égale. Les écrivains du temps, n'ont pas assez d'éloges pour le génie de l'architecte, « dont l'œuvre, dit Agathias, aussi longtemps qu'elle durera, suffit à perpétuer la gloire ». Un autre historien dit de Sainte-Sophie : « C'est un ouvrage puissant, incomparable, tel que jamais l'histoire n'en a mentionné, une église merveilleuse, unique, que les mots sont impuissants à décrire ». Pour Procope, c'est « un spectacle de toute beauté, qui dépasse l'attente des visiteurs et semble incroyable à ceux qui en entendent seulement parler » ; mais c'est surtout dans un autre passage que le même écrivain a traduit de façon émouvante l'impression qu'on éprouve en pénétrant dans Sainte-Sophie. « Lorsque, dit-il, on entre dans cette église pour prier, on sent tout aussitôt qu'elle n'est point l'ouvrage de la puissance et de l'industrie humaines, mais bien l'œuvre même de la divinité ; et l'esprit, s'élevant vers le ciel, comprend qu'ici Dieu est tout proche, et qu'il se plaît dans cette demeure que lui-même s'est choisie ».

Durant les siècles suivants, l'entreprise gigantesque de Justinien continua à frapper puissamment les imaginations populaires, et tout un cycle de légendes s'accrocha autour de la coupole de Sainte-Sophie. On sait quel rôle considérable la superstition du moyen âge a prêté au diable dans la construction des cathédrales gothiques d'Occident. L'Orient a voulu de même expliquer d'une façon surna-

turelle la construction de Sainte-Sophie : mais, plus dévot, il en a reporté l'honneur à Dieu lui-même, intervenant par ses anges pour suggérer le plan et surveiller les travaux de la Grande Église. L'imagination populaire n'a pas été moins vivement frappée de l'énormité des sommes dépensées pour cette grande œuvre, et ici encore elle a fait intervenir le surnaturel pour expliquer comment Justinien put trouver l'argent nécessaire. Les conteurs naïfs qui inventèrent ces légendes avaient raison. Ils sentaient qu'il y avait là une réussite incomparable, un monument merveilleux, où l'art byzantin avait trouvé sa formule définitive et réalisé ses caractères constitutifs.

C'est ce qu'ont parfaitement exprimé, dès le ^{vi}e siècle, les contemporains de Justinien. Aux yeux de Procope, Anthémios de Tralles apparaît comme « le plus savant homme dans l'art de la mécanique, non seulement entre tous les gens de son temps, mais entre tous ceux des siècles antérieurs ». Isidore de Milet est défini comme un homme « d'une intelligence remarquable ». Et l'historien ajoute que c'est une preuve évidente de la protection que Dieu étendait sur l'empereur, « d'avoir ainsi préparé les hommes les plus capables de servir ses projets », et que c'est une preuve aussi de l'esprit^s supérieur de Justinien, « d'avoir, entre tous les hommes, su choisir ceux qui étaient le plus aptes à réaliser ses grands desseins ». Par le génie de ces architectes éminents, le grand courant novateur et hardi qui traversait alors l'art byzantin avait en effet, dans un monument unique, manifesté sa puissance créatrice, et, au sortir de la longue période de préparation et de tâtonnements, consacré par un chef-d'œuvre les méthodes qu'il avait adoptées. Désormais, durant le ^{vi}e siècle, ce style nouveau allait rayonner sur le monde et Constantinople allait prendre la direction unique de l'art byzantin.

CHAPITRE II

L'ART DE BATIR CHEZ LES BYZANTINS LES MONUMENTS DE L'ARCHITECTURE AU VI^e SIÈCLE

- I. Les principes de la construction byzantine. Les matériaux. Les points d'appui. Les voûtes. Les coupoles. Les combinaisons d'équilibre. — II. Les formes de l'église byzantine. La basilique et ses diverses parties. La construction à plan central. La basilique à coupole. Le plan en croix grecque. — III. Les monuments de l'architecture. Constantinople. Les Saints-Apôtres. Les édifices civils. Influence exercée par Constantinople. Syrie. Kasr ibn Wartan. L'Occident. Parenzo. Ravenne. Saint-Vital. — IV. La décoration sculptée. — V. L'architecture civile et militaire. Les maisons. Les forteresses.

Justinien fut un grand bâtisseur. Par ses soins, la capitale et l'empire se couvrirent d'une multitude de monuments, églises et monastères, palais et forteresses, ponts, citernes et aqueducs, thermes et hôpitaux, dont la description suffit à remplir le livre *des Édifices* de Procope, et dont les ruines, éparses des bords du Danube au pied de l'Atlas, des rivages de l'Euphrate aux colonnes d'Hercule, attestent en tous lieux la prodigieuse activité de l'empereur. Aujourd'hui encore, sur les hauts plateaux de l'Algérie et de la Tunisie comme dans les solitudes du Sinaï, dans les régions désertes de l'Asie Mineure comme dans la populeuse Constantinople, à Salonique comme à Ravenne ou à Parenzo, partout on rencontre, ineffaçable, le souvenir du grand *basileus*. « Tous les types d'édifices se montrent appliqués à la fois : le plan polygonal se renouvelle à Saint-Serge et à Saint-Vital ; le plan en basilique se retrouve à l'église de la Mère de Dieu à Jérusalem, à Parenzo et à Saint-Apollinaire de Ravenne ; le plan en croix à cinq coupoles apparaît lors de la reconstruction de l'église des Saints Apôtres¹ ; » et à côté de la belle disposition de Sainte-Sophie, déjà se fait pressentir le type de ces églises à coupole centrale, dont les monuments postérieurs de l'art byzantin ne sont guère que des variantes. La coupole est consacrée désormais comme la forme architecturale propre de l'art byzantin ; mais sur ce thème, avec une ingéniosité

1. Choisy, p. 164.

féconde, les architectes brodent d'innombrables variations. Jamais l'art ne s'était montré plus varié et plus libre, plus savant et plus audacieux tout ensemble. Les mêmes qualités qui éclatent dans Sainte-Sophie se rencontrent dans une série d'autres monuments, dans la citerne de Bin-bir-Direk, où de bons juges reconnaîtraient volontiers l'œuvre d'Anthémios, comme dans l'aqueduc de Justinien, ouvrage d'un maître inconnu qui fut « assurément l'un des premiers ingénieurs de tous les temps ¹ ». On pourrait multiplier ces exemples, où apparaîtraient l'ingénieux esprit d'invention, l'adresse à résoudre les plus délicats problèmes d'architecture, l'activité toujours en éveil qui caractérisent les maîtres byzantins du ^{vi} siècle. Nulle époque ne convient donc mieux pour analyser les principes de la construction byzantine, et définir les formes essentielles par où elle s'est manifestée.

I

LES PRINCIPES DE LA CONSTRUCTION BYZANTINE ²

Les matériaux. — Les matériaux employés dans la construction byzantine sont : la pierre de taille, les moellons, la brique, les pier-railles et le mortier. Assez souvent le mur byzantin est construit de la façon suivante. Un blocage constitue le corps du mur ; sur les deux faces, des pierres de taille forment le revêtement ; point de scellement entre les pierres ; le mortier remplace les ferrements soudés au plomb, si habituels dans l'architecture romaine. Pour consolider la construction, chaque assise présente, mêlées aux blocs posés sur leur lit de carrière, des pierres posées en délit qui s'insèrent dans l'épaisseur du mur et font office de boutisse. Mais plus souvent la brique fait le fond de la construction byzantine. L'échantillon usuel mesure de 0 m. 30 à 0 m. 45 de côté sur 0 m. 04 à 0 m. 05 d'épaisseur : il est cuit très soigneusement et porte généralement une estampille. Tantôt cette brique est employée uniquement dans la construction, alternant avec des lits de mortier d'une épais-

1. Strzygowski, *Byz. Denkmäler*, II, 14.

2. Pour tout ce paragraphe, cf. Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmäler von Constantinopel* ; Dehio et Bezold, *Kirchliche Baukunst*, I, Stuttgart, 1884 ; Holtzinger, *Die altchristliche und byzantinische Baukunst*, 3^e éd., Leipzig, 1909, et surtout Choisy, *l'Art de bâtir chez les Byzantins*.

seur égale et souvent supérieure à celle des briques. Tantôt elle se mêle à la construction en blocage, et des assises régulières de briques, souvent au nombre de trois, généralement au nombre de cinq, interrompent alors le blocage, formant arases et donnant à la masse une liaison transversale bien assurée. Tantôt elle remplace les boutisses et s'intercale en une, deux ou trois assises, entre les cours de moellons. « Les cours de briques tranchent alors en rouge sombre sur le blanc rougeâtre des mortiers et sur le gris mat de la pierre. Ordinairement, le mortier est lissé en retraite sur le nu du mur : si bien que chaque brique, chaque moellon a son contour redessiné en noir par un trait d'ombre. On ne saurait allier une meilleure entente des effets avec un sens plus juste des vraies convenances de la bonne construction¹. » Dans tous ces types, le corps du mur est toujours en blocage, les moellons assez gros étant soit jetés pêle-mêle dans la gangue de mortier, soit disposés par assises régulières. Le mortier se compose en général d'un tiers de chaux grasse, un tiers de sable, un tiers de brique pilée, qui en assure la consistance et en fait une sorte de béton. Ainsi, il peut être, sans crainte d'émiettement, employé sous les épaisseurs que lui attribuent les Byzantins.

Les points d'appui. — A côté du mur, un autre élément apparaît comme point d'appui dans la construction byzantine. C'est la colonne, simple accessoire décoratif chez les Romains, et qui joue, à Byzance, un rôle tout nouveau. Tantôt elle est monolithe et, pour empêcher l'éclatement, souvent elle est cerclée de frettes métalliques; tantôt elle est formée de deux ou trois tronçons, dont les extrémités s'insèrent dans des assises basses, posées sur lit de carrière et faisant saillie sur tout le pourtour. Souvent, pour mieux assurer encore la répartition uniforme des charges, les tambours sont dressés sur des feuilles de plomb laminé d'un millimètre d'épaisseur. La base de la colonne, quand elle n'est pas la copie d'une base antique, se présente sous la forme d'un empâtement par gradins; le chapiteau offre les formes successives qui ont été analysées précédemment (chapiteau théodosien, imposte, chapiteau-imposte) et qui sont destinées à établir le passage du plan circulaire du fût au plan carré nécessaire pour la retombée des arcades ou des voûtes. Parfois les colonnes sont en briques, qui ont alors, selon le diamètre, la forme ronde, celle d'un demi-cercle, ou celle d'un segment. Souvent des piliers quadran-

1. Choisy, p. 13.

gulaires en briques ou en pierres remplacent les colonnes, ce qui permet de donner plus de portée aux arcades.

Les voûtes. — Sur ces points d'appui, le constructeur byzantin pose ses voûtes. Quand ces voûtes sont en pierres de taille ou en moellons, elles sont, selon l'usage antique, construites sur cintres. C'est le parti ordinaire dans les édifices syriens. Mais, en général, les Byzantins qui employaient la brique ne crurent point nécessaire d'élever leurs voûtes sur des

cintres : ce fut l'une des nouveautés caractéristiques, on le sait, que leur architecture emprunta à l'Orient. Au lieu de bâtir par assises rayonnantes surplombant progressivement sur le vide, ce qui impose le cintre, ils élevèrent donc leurs voûtes par tranches verticales successives, ayant pour point de départ le mur de tête contre lequel s'appuie le berceau (fig. 73);

l'adhérence fixant chacune des tranches à celle qui précède, tout support auxiliaire est superflu. Pour empêcher le glissement de ces tranches verticales, les Byzantins ingénieusement imaginèrent divers procédés; ils remplacèrent les tranches verticales, soit par des tranches plus ou moins inclinées, soit par des tranches tronconiques, ou bien ils combinèrent les deux partis. Surtout, ils adoptèrent le plus souvent une solution mixte, très pratique et la plus usitée de toutes. Ils commencèrent la construction de la voûte par lits rayonnants, aussi longtemps qu'elle fut possible sans cintres; puis, changeant de procédé, ils la terminèrent par tranches ¹.

Les coupoles. — Les voûtes ainsi construites purent être de différents types : voûtes en berceau, voûtes d'arête résultant de la pénétration

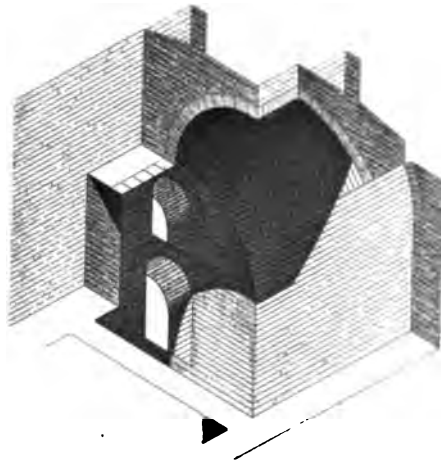


Fig. 73. — Constantinople. Sainte Sophie. Berceau construit par tranches et sans cintre (d'après Choisy).

¹ Voir, sur toute cette question, Choisy, p. 31-47, et les pl. II, III, IV, comme exemple de la solution mixte indiquée dans le texte.

de deux berceaux, voûtes sphériques sur plan circulaire ou coupoles. L'emploi de la brique, on le sait, facilita prodigieusement la construction de ce dernier type. « Les Byzantins surent, par une heureuse extension d'idées, transporter aux voûtes en briques le principe des lits coniques. Ils rangèrent les briques par couronnes successives, qui représentent individuellement de minces surfaces coniques. Cette disposition de briques par cônes emboîtés se prêta à merveille

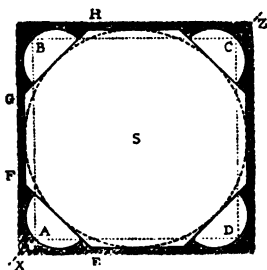


Fig. 74. — Origine de la coupole sur trompes (d'après Choisy).

au genre d'économie que les Byzantins recherchent avant tout, la suppression du cintrage. Les briques d'un lit A sont appliquées sur une couche de mortier qui les fixe au lit précédent; puis, une fois terminé, ce lit A se comporte comme un tronc de cône tourné la pointe en bas et qui ne peut ni se déformer, ni descendre; il demeure en place et sert à son tour de surface d'appui pour un deuxième anneau; celui-ci pour un troisième, et ainsi de suite: un cintre ne serait qu'un embarras¹ ». A la base, pour en assurer la solidité, la coupole fut enveloppée d'une garniture de maçonnerie formant gaine; plus tard, l'usage se répandit de monter les coupoles sur des tambours cylindriques ou polygonaux, ayant aux angles, comme contreforts, des colonnes engagées reliées par des arcades². Pour prévenir les déformations de la coupole et en alléger les poussées, les constructeurs imaginèrent enfin divers partis, partager leurs coupoles en fuseaux par une série de nervures (Sainte-Sophie), ou leur donner par des côtes l'aspect d'une surface sphérique ondulée (Saint-Serge). Mais surtout, ils s'appliquèrent à les construire en matériaux légers, étroitement enchevêtrés, tuiles courbes, tubes en terre cuite emboîtés les uns dans les autres (baptistère de Ravenne, Saint-Vital). C'est d'après les mêmes principes qu'ils édifièrent les niches sphériques qui ne sont, en somme, que des voûtes sphériques coupées par un plan vertical.

Mais la grosse difficulté de la construction était d'adapter la coupole à base circulaire à un plan carré ou polygonal; de bonne heure

1. Choisy, *loc. cit.*, 61.

2. Le tambour apparaît, dès le v^e siècle, encore bas et trapu. On le trouve au mausolée de Galla Placidia et à Sainte-Sophie de Salonique, au vi^e siècle à Saint-Vital et à Kasr-ibn-Wartan.

le problème se posa, de savoir par quels raccords on passerait du polygone ou du carré au cercle. On a indiqué précédemment la double solution qu'imaginèrent, au contact de l'Orient, les architectes d'Asie Mineure, et qu'ils transmirent à l'architecture byzantine : la coupole sur trompes d'angle (fig. 74) et la coupole sur pendentifs (fig. 75). Il n'est point nécessaire d'analyser à nouveau ces formes dont on a montré déjà la progressive évolution. Il suffira de rappeler la préférence que marqua l'art proprement byzantin pour la coupole à pendentifs, en menus matériaux posés sur lit de mortier, « type essentiellement pratique, dont le double mérite est de se réaliser, à la fois sans épure et sans cintre ¹ ».



Fig. 75. — Coupole sur pendentifs, Ravenne. Tombeau de Galla Placidia, d'après Choisy.

Voûtes en berceaux, voûtes d'arête, voûtes sphériques s'associèrent étroitement dans l'architecture byzantine, et ces trois types fondamentaux offrent une étroite corrélation. Selon les cas, selon la hauteur disponible surtout, le constructeur en fit usage alternativement. Sainte-Sophie en offre dans ses collatéraux un remarquable exemple. A l'étage inférieur, où la hauteur devait être ménagée pour n'avoir point à surélever trop l'ensemble de l'édifice, la voûte d'arête, qui a plus de poussée et moins d'élévation, fut employée ; pour l'étage supérieur, au contraire, où l'espace libre était indéfini, rien ne s'opposait à l'emploi de la voûte sphérique, plus haute et ayant moins de poussée.

Les combinaisons d'équilibre. — Pour assurer enfin la solidité de tout l'édifice, on doubla volontiers la tête de la voûte par des arcs en décharge, exécutés en matériaux plus épais que ceux de la voûte même. Pour garantir les constructions contre l'effet des tremblements de terre, on noya dans l'épaisseur des murailles et des voûtes des chaînages en bois. Enfin on se préoccupa d'annuler par des contreforts les poussées. Mais tandis qu'en Occident ces contreforts furent extérieurs et servirent à donner aux façades le relief et le mouve-

1. Choisy, p. 90.

ment, les Byzantins, au contraire, employèrent toujours les massifs de butée à l'intérieur de l'édifice, et ne laissèrent jusqu'à la naissance des voûtes que de grands murs droits et nus d'une étrange sévérité d'aspect. Saint-Vital de Ravenne presque seul fait exception ; c'est une des rares constructions byzantines où les murs soient, au dehors, flanqués de contreforts.

C'est surtout en effet par le savant groupement des voûtes que les architectes byzantins se sont efforcés d'annuler les poussées qu'exercent en tous sens leurs constructions. Ils ont réalisé ce merveilleux équilibre de la façon la plus heureuse. « Leur constante pensée, dit Choisy, est de chercher des associations de voûtes où les efforts s'entre-détruisent ; et les combinaisons qu'ils pratiquent sont toutes fondées sur le besoin d'opposer une résistance continue à la poussée diffuse de leurs voûtes ¹ ». En conséquence, tantôt ils épaulent par quatre berceaux une voûte à pendentifs, tantôt ils la soutiennent par quatre niches de butée ; souvent ils associent les deux systèmes, et Sainte-Sophie, on l'a vu, offre un admirable exemple de ces combinaisons d'équilibre. C'est là vraiment le trait caractéristique et original de la construction byzantine, d'avoir cherché dans le jeu des poussées un nouveau principe d'équilibre. Dans cet art, tout est combinaison, tout est calcul. « Les poussées des voûtes réclament des masses d'appui d'un type nécessaire, qui découle du système des voûtes comme son corollaire et rend un plan byzantin reconnaissable à première vue. »

II

LES FORMES DE L'ÉGLISE BYZANTINE

Ces principes généraux de construction s'appliquent au ^{vi}e siècle à quatre types d'édifices.

La basilique et ses diverses parties. — C'est d'abord la basilique hellénistique, précédée d'un *atrium* entouré de portiques (fig. 76), au centre duquel se trouve la fontaine d'ablutions, la *phiale*. Un *porche* ou *narthèx*, réservé aux catéchumènes et aux pénitents, s'intercale entre cet *atrium* et l'église. Le porche est un vestibule ouvert sur le dehors ; le *narthèx*, une galerie fermée éten-

1. Choisy, p. 128.

due sur toute la largeur de l'édifice. A partir du vi^e siècle, s'introduit l'usage du double narthex, l'un extérieur, l'autre intérieur. La basilique elle-même forme un rectangle allongé, généralement partagé dans le sens de la longueur en plusieurs nefs par des colonnades ou des piliers portant d'ordinaire des arcades et exceptionnel-



Fig. 76. — Parenzo. Atrium de la basilique.

lement des plates-bandes. On y distingue deux parties essentielles : le *naos* réservé aux fidèles, le *béma* ou sanctuaire réservé au clergé. Cette partie a la forme d'un enfoncement demi-circulaire, ménagé dans l'axe de la nef centrale : elle est souvent surélevée au-dessus du sol de la basilique. C'est l'*abside* ou *κόγχη*, au pourtour de laquelle des gradins demi-circulaires sont destinés aux prêtres; au milieu de ces gradins, se trouve la *cathedra* ou *θρόνος* de l'évêque (fig. 77). En avant est placé l'autel (*ἅγια τράπεζα*), surmonté d'un baldaquin ou *ciborium* soutenu par quatre colonnes. Cette abside, assez profonde, fait saillie à l'extérieur, et a généralement au dehors la forme polygonale. De bonne heure elle fut flanquée de deux absides latérales, à gauche la *prothésis*, qui sert à la préparation des espèces, à droite le *diaconicon*, qui sert de vestiaire au clergé. Le plan à trois absides, qui manque encore à Sainte-Sophie, se généralise au vi^e siècle, où on le rencontre en Syrie comme en Asie-Mineure, à Salonique comme à Parenzo et à Ravenne. Le *béma* est séparé de la nef par une clôture (*κίγκλιδες* ou

κάγκελλοι) qui deviendra l'iconostase, et où s'ouvrent trois portes, dont celle du milieu se nomme la porte sainte (ἱεὶς πύλις). En avant de cette clôture, entre l'abside et la nef, un espace était réservé à l'usage des chœurs et des lecteurs : c'était la *solea*, correspondant au *chœur* des basiliques occidentales. Elle était souvent close de balustrades de bois ou de marbre. De chaque côté



Fig. 77. — Abside de la basilique de Parenzo.

de ces balustrades, ou parfois au milieu de la *solea* (par exemple à Sainte-Sophie), s'élevaient sur quelques marches une ou deux tribunes ou *ambons*, dont l'une était réservée à la lecture de l'évangile, l'autre au prône. Parfois la *solea* ou le chœur occupe une nef transversale ou *transept* régnant entre l'abside et la nef. Certaines basiliques ont deux absides, l'une à l'est, l'autre à l'ouest. Parfois, l'édifice a même trois absides, orientées en divers sens, ce qui produit les sanctuaires triconques ou églises à plan tréflé. Au-dessus des bas côtés ou collatéraux, tantôt simples, tantôt doubles, selon que la basilique est à trois nefs, ce qui est l'ordinaire, ou à cinq, s'élèvent des tribunes qui souvent font le tour de l'église en passant au-dessus du narthex : ce sont les *catechoumena* ou γυναικωνίτις. L'édifice est couvert en charpente apparente ou dissimulée sous un plafond à caissons. L'abside seule est voûtée en cul-de-four. Quelquefois les bas côtés aussi sont couverts de voûtes d'arête.

Généralement un baptistère s'élève à côté de la basilique. Ce sont des édifices à plan central, circulaires ou octogonaux, contenant une piscine centrale, et souvent couverts d'une coupole. Ils se rattachent au second type usuel dans l'architecture byzantine.

La construction à plan central. — C'est la construction à plan central, circulaire ou octogonale, où tantôt la coupole pose sur le

mur de pourtour, où tantôt elle s'appuie sur une colonnade intérieure : dans ce cas un bas côté circulaire enveloppe l'espace octogonal qui constitue la nef. Souvent, ce collatéral est surmonté de tribunes. On a vu précédemment comment des niches appuyées aux côtés obliques de l'octogone, soit au pourtour de l'édifice, soit aux côtés de la nef centrale, modifient et compliquent le plan octogonal, et souvent le rapprochent du carré. Parfois aussi, comme dans le *martyrion* décrit par Grégoire de Nysse, l'édifice prend la forme d'une croix, par la saillie des quatre compartiments logés dans l'intervalle des quatre niches. De même que les basiliques, les édifices de ce type ont un narthex et, à l'opposé, une abside.

La basilique à coupole. — La basilique à coupole combine, on le sait, des partis empruntés aux deux types précédents. De la basilique elle conserve la longueur de la nef, les deux étages d'arcades latérales encadrées par les formerets, les collatéraux, les tribunes, la direction des berceaux des bas côtés parallèle au grand axe de l'église. Seulement cette basilique est, comme les basiliques anatoliennes, voûtée, et le berceau de la grande nef est coupé par une coupole. Il n'est point nécessaire de revenir ici sur les partis divers qui ont modifié ce type primitif et assuré la stabilité de son équilibre. Il suffit de noter que la disposition générale par terre rappelle sensiblement le plan de la basilique ; elle en a le narthex et les trois absides.

Le plan en croix grecque. — Un dernier type d'édifice, qui sera l'église proprement byzantine, apparaît au vi^e siècle, où il sort assez naturellement de l'évolution de la basilique à coupole. C'est le plan en forme de croix grecque inscrite dans un rectangle et couverte par une coupole couronnant la croisée. Quatre grands arcs soutenus par quatre berceaux égaux largement ouverts jusqu'au mur d'enceinte épaulent cette coupole, et dessinent à l'extérieur, sur le faite des façades, la forme de la croix. Souvent des coupoles secondaires se logent dans les angles formés par les berceaux des bras, et contribuent à maintenir l'équilibre de la construction. Généralement cette église est à tribunes. Sous cette forme parfaite, le plan à croix grecque ne se rencontre que postérieurement au vi^e siècle¹. Mais, dès ce moment, et même antérieurement, il se laisse pressentir dans certains édifices d'Asie-Mineure (Aladja Kislé, Binbirkilissé, Maha-

1. Strzygowski, *Kleinasion*, 138-140.

letch¹), et il va se trouver réalisé dans une certaine mesure dans l'église des Saints-Apôtres, élevée à Constantinople, sous le règne de Justinien. Cet édifice toutefois n'est qu'apparenté à l'église byzantine à croix grecque ; il ne l'a point engendrée ; il sera donc préférable de revenir plus tard sur l'analyse détaillée d'un type qui ne fait que se préparer au siècle de Justinien.

III

LES MONUMENTS DE L'ARCHITECTURE

C'est entre ces divers types que se distribuent les constructions religieuses du vi^e siècle, qui nous ont été conservées ou qui nous sont connues par les textes.

*Constantinople. Les Saints-Apôtres*². — Justinien avait admirablement compris la beauté du décor naturel qu'offrait sa capitale ; il se plut à le rehausser encore par la beauté des constructions. Procope a longuement décrit les édifices qui, par la volonté du prince, parèrent Constantinople, et la variété des aspects qu'ils présentèrent. Saint-Jean-de-l'Hebdomon, Saint-Michel sur l'Anaple furent des constructions à plan central, de forme circulaire et couvertes d'une coupole ; Sainte-Marie-de-la-Source, Sainte-Marie-des-Blachernes furent des basiliques. L'église des Saints Serge et Bacchus (fig. 62) renouvela de la façon la plus ingénieuse le plan polygonal ; Sainte-Irène (fig. 64) modifia avec une logique heureuse le plan de la basilique à coupole. Enfin l'église des Saints-Apôtres, commencée par Théodora en 536 et achevée en 546, donna à Anthémios de Tralles et à Isidore le Jeune une occasion nouvelle de montrer leur génie créateur. L'édifice eut la forme d'une croix grecque, obtenue par le croisement de deux nefs basilicales.

1. Cf. sur ces monuments Ramsay et Bell, *loc. cit.*, 340 sqq., où l'on voit par où ces prototypes en forme de croix diffèrent de la véritable église à croix grecque. On a signalé toutefois à Gortyne une construction de ce dernier plan, l'église de Saint-Titus. On la date de la fin du vi^e siècle (Fyfe, *The church of Saint-Titus at Gortyna in Crète*, *Archit. Review*, 1907, t. XXII). Cet édifice semble très curieux. Plus récemment Sarre a relevé à Rusafa-Sergiopolis une autre église à croix grecque, qu'il date du vi^e ou vii^e siècle (*Monatshefte f. Kunstwissenschaft*, 1909, p. 95-107).

2. Cf. les ouvrages précédemment cités de Salzenberg, Pulgher, Gurlitt et pour les Saints-Apôtres, Heisenberg. *Die Apostelkirche in CP.*, Leipzig. 1908.

voûtées à triple travée et bordées de collatéraux. Mais tandis qu'à Sainte-Sophie une seule et énorme coupole couronnait l'édifice, ici cinq coupoles surmontèrent l'intersection et les extrémités des quatre branches de la croix. Quatre de ces coupoles furent peut-être des calottes aveugles ; celle du centre, plus haute et percée de multiples fenêtres, rappela la coupole de Sainte-Sophie. Il n'y eut point d'abside : le sanctuaire occupa le centre de la construction. Comme dans la Grande Église, les architectes déployèrent aux Saints-Apôtres toutes les splendeurs de la décoration byzantine. Une forêt de colonnes antiques forma sur tout le pourtour de l'édifice un double étage aux éclatantes couleurs ; sur le sol, sur les murailles, les marbres précieux se disposèrent en incrustations étincelantes ; enfin, à la voûte des coupoles, aux parois de l'église, des mosaïques flamboyèrent¹.

De la plupart de ces constructions, il ne reste aujourd'hui que le souvenir. A côté de Sainte-Sophie, Saint-Serge et Sainte-Irène ont seuls échappé à la ruine. L'église des Saints-Apôtres a été détruite par les Turcs pour faire place à la mosquée de Mahomet II, et nous n'en pouvons prendre idée que par les monuments qui furent copiés sur elle, comme Saint-Marc de Venise ou Saint-Front de Périgueux. Mais du moins ce fait atteste l'heureuse fortune que rencontra l'œuvre d'Anthémius et d'Isidore. Tandis que Sainte-Sophie, trop difficile à imiter, est demeurée à peu près unique, l'église des Saints-Apôtres, avec ses coupoles multiples et son système de construction centrale, a fourni un modèle que reproduisirent dans ses traits essentiels la plupart des édifices religieux de Constantinople, de la Grèce et de l'Orient tout entier.

*Les édifices civils*². — Le même esprit novateur et magnifique apparut dans les constructions civiles de Justinien. Au lendemain de la sédition de 532, la grande place de l'Augustéon, toute dallée de marbre, fut bordée de portiques formant une double colonnade et encadrée de monuments somptueux, le Sénat en marbre blanc, les bains de Zeuxippe splendidement décorés de marbres multicolores. Au palais impérial, le vestibule de la Chalcé fut une merveille d'architecture savante et de luxe décoratif. Ce fut une grande salle

1. On a cru toutefois que celles dont Constantin de Rhodes nous a laissé la description datent du ix^e siècle seulement. On a récemment établi qu'elles remontent plus vraisemblablement, au vi^e siècle.

2. Strzygowski et Forchheimer, *Die byz. Wasserbehälter von Konstantinopel* ; Diehl, *Justinien*.

à coupole, soutenue par quatre grands arcs portés par quatre piliers colossaux et contrebutés au nord et au sud par deux berceaux voûtés. Sur le sol, un pavement de marbres de couleur rayonnant autour d'un médaillon central de porphyre; sur le bas des murailles, un revêtement de marbres multicolores; plus haut, de curieuses mosaïques représentant les victoires de Justinien constituèrent une décoration polychrome pareille à celle des Saints-Apôtres et de Sainte-Sophie et attestent l'ample développement que l'art profane prit à côté de l'art religieux.



Fig. 78. — Aqueduc dit de Justinien, près de Constantinople (d'après Strzygowski, *Die byzantinischen Wasserbehälter von CP.*)

Les thermes d'Arcadius, restaurés par les soins de l'empereur, montrèrent une semblable magnificence dans leurs cours et leurs portiques décorés de marbres et de statues. Mais surtout les citernes colossales de Jéré-batan-serai et de Bin-bir-Direk (fig. 66), celle-ci surtout avec ses deux étages de minces colonnes supportant les voûtes massives; l'aqueduc de Justinien (fig. 78), avec son double étage de hautes arcades qui s'achèvent en un arc légèrement aigu, ses massifs piliers contrebutés de contreforts prismatiques, l'harmonieuse élégance de sa construction, la merveilleuse habileté technique de ses combinaisons; le pont du Sangarios enfin, en Bithynie, construit sur cintres en berceaux appareillés, mais où éclatent des qualités analogues, tous ces monuments témoignent d'une science, d'une habileté, d'une audace dont seuls furent capables des architectes de génie. Et l'on conçoit sans peine que, créatrice de semblables chefs-d'œuvre, pénétrée d'un tel esprit novateur et

hardi, Constantinople n'ait point eu de peine à prendre désormais la direction unique de l'art byzantin et que son influence, au siècle de Justinien, se soit largement répandue dans tout l'empire.

Influence exercée par Constantinople ¹. — De cette influence de la capitale, il existe une preuve bien remarquable.

Dans toutes les régions sur lesquelles s'étendait au ^{vi} siècle l'autorité de l'empire byzantin, on rencontre des chapiteaux de style identique, tous en marbre de Proconnèse ². On en trouve à Salonique, à Parenzo, à Ravenne; sur la côte d'Afrique, à Sfax, à Mahedia, à Sousse, dans les mosquées de Kairouan, qui les empruntèrent aux édifices ruinés de Carthage; en Égypte, à Alexandrie et au Fayoum, dans l'église d'Ahnas; à Jérusalem, dans la mosquée d'Omar, à Kertch et à Tirnovo en Bulgarie. On voit par là quelle était, au ^v et surtout au ^{vi} siècle, l'activité et la célébrité des fameuses carrières qui alimentaient la capitale: elles exportaient leurs produits dans le monde entier. Mais elles ne se contentaient pas de fournir des matériaux bruts: l'unité de style qu'offrent tous ces chapiteaux, les motifs orientaux qui les décorent uniformément montrent qu'ils ont été tous travaillés dans un même atelier. On est donc en droit de conclure qu'il existait à Constantinople une grande école de sculpteurs-décorateurs, à laquelle tout le monde méditerranéen demandait la parure sculptée de ses églises. Et rien ne prouve mieux la vogue que rencontrèrent les formes décoratives que Constantinople avait consacrées et l'influence universelle qu'exerça la capitale.

Ce n'est pas tout. Les plans des édifices, les architectes qui les construisent, viennent également de Constantinople. Dès le commencement du ^v siècle, on rencontre un curieux exemple de l'action qu'en cet ordre de choses exerçait la ville impériale. En 401, à Gaza en Syrie, un temple païen célèbre, le Marneion, avait été détruit par les chrétiens, et l'on voulait à sa place élever une église. Mais on ne savait trop quelle forme donner à l'édifice, et plusieurs proposaient de reproduire tout simplement les dispositions du temple démoli, quand l'impératrice Eudoxie, qui s'était

1. Strzygowski, *Ursprung und Sieg der althyz. Kunst*, XX sqq.; *Kleinasion*, 129 sqq.; Millet, *l'Asie Mineure* (RA, 1905); Diehl, *Justinien*.

2. Strzygowski, *Koptische Kunst*, n° 7350 sqq., Kondakof et Tolstoï, *Rousskiiia Drevnosti*, t. IV, Pétersbourg, 1891 (russe); Katcheretz, *Monuments chrétiens de Chersonèse* (RA, 1899, II); Saladin, *La mosquée de Sidi Okba à Kairouan*, Paris, 1903.

chargée des frais de la construction, envoya de Constantinople, en même temps que l'argent, un plan en forme de croix. Un architecte d'Antioche reçut mission de l'exécuter, et la souveraine fit expédier en outre des matériaux précieux, colonnes et chapiteaux de marbre, pour l'embellissement de la nouvelle église. Ce qui n'était au v^e siècle qu'un incident assez exceptionnel était devenu au vi^e une règle presque générale. Le traité *des Édifices* de Procope, dont l'épigraphie vient très heureusement confirmer le témoignage, montre les architectes de l'empereur travaillant dans tout le monde oriental, et les édifices de la capitale servant partout de modèles. En Asie Mineure, l'église de Saint-Jean d'Éphèse est rebâtie sur le plan des Saints-Apôtres. En Mésopotamie, lorsque Dara est menacée par les débordements de son fleuve, Justinien consulte, sur les mesures à prendre, Anthémios et Isidore, et sur le plan que lui présentent ces deux grands architectes, l'empereur lui-même dessine un projet qui est transmis à l'architecte local. Sur l'Euphrate, la ville de Zénobie est reconstruite tout entière, avec ses murailles, ses églises, ses bains, ses portiques, par Jean de Byzance et Isidore le Jeune, neveu d'Isidore de Milet, « deux jeunes gens, dit Procope, mais qui étaient doués d'une intelligence supérieure à leur âge. » A Kennesrin, l'antique Chalcis, au sud d'Alep, des inscriptions attestent pareillement l'intervention et l'activité, à la date de 550, du même Isidore, « le très glorieux *illustris* et ingénieur ». Une semblable mission fut confiée par Justinien à un autre architecte, Théodore, en Palestine et au couvent du Sinaï. Et ici encore l'empereur intervient sans cesse dans les travaux en cours et y fait sentir l'influence de la capitale. Quand il s'agit, à Jérusalem, d'édifier l'église de la Vierge, « la nouvelle église », comme on la nomme, c'est le prince lui-même qui choisit l'emplacement et détermine les dimensions de la basilique. C'est lui qui facilite aux architectes les moyens de construire les substructions colossales sur lesquelles s'appuie une partie de l'édifice, et dans l'établissement desquelles Procope note que, « méprisant les procédés habituels, les architectes recoururent à des partis originaux et tout à fait inconnus. » Se trouve-t-on embarrassé ensuite, à cause de l'éloignement de la mer, d'expédier à Jérusalem les colonnes nécessaires au monument, de nouveau le souverain se préoccupe de la difficulté et trouve une solution. Et de même, en tout lieu, avec cette prétention à l'infailibilité qui est caractéristique de son génie, Justinien intervient pour imposer ses conseils et sa volonté.

Ainsi, grâce à cette multitude de constructions dirigées de haut et attentivement surveillées, se propage partout l'influence de la capitale. Assurément, il serait excessif de dire que cette expansion de l'art byzantin a supprimé ou entravé le développement des arts orientaux ; l'art syrien, l'art copte continuèrent à évoluer selon



Fig. 79. — Basilique de Kasr-ibn-Wartan. Intérieur (d'après Strzygowski, *Kleinasien*).

leur génie propre, éliminant de plus en plus les traditions hellénistiques auxquelles l'art byzantin demeurerait plus attaché. Mais, dans ce domaine même des arts orientaux, en Syrie comme en Égypte, Constantinople fit plus d'une fois, au vi^e siècle, sentir son action toute puissante.

*Syrie. Kasr-ibn-Wartan*¹. — En Syrie, elle se manifeste de façon

1. Strzygowski, *Kleinasien*, 121 sqq. ; H. C. Butler, *Ancient architecture in Syria* (Princeton Expedition to Syria, division II, sect. B., part I. Leyde. 1908.

significative par l'emploi de la brique se substituant à la pierre. Ce trait apparaît, par exemple dans les édifices de Kasr-ibn-Wartan, entre Hamah et Alep, qu'une inscription date avec précision de 564. Dans ces ruines « les plus imposantes, dit Butler, et, à certains égards, les plus remarquables de toute la Syrie du Nord, » on trouve, côte à côte, une église et un palais. L'église est une basilique à coupole, du type anatolien, mais où certains traits nettement indigènes apparaissent dans la décoration, en particulier dans les chapiteaux (fig. 79). De même des tours, à la mode syrienne, flanquent la façade du narthex ; mais en revanche, la technique de la brique est absolument byzantine. Le palais est une construction à deux étages, avec trois nefs terminées par trois absides se disposant en plan tréflé à l'étage inférieur, et une grande salle au premier, de forme à peu près semblable, que couronnait une coupole centrale. Les murs sont bâtis en briques et pierres alternées. Un simple coup d'œil suffit à montrer que ces édifices diffèrent absolument de toutes les autres constructions syriennes. Ils sont, dit Butler, « bâtis sur un plan, dans un style, et avec des matériaux semblables à ceux qui étaient usités dans les édifices impériaux de Constantinople durant le règne de Justinien. » Le luxe de la polychromie qu'on remarque dans la décoration atteste également une influence étrangère à la Syrie.

Les mêmes partis caractéristiques s'observent dans le castron d'Anderin, voisin de Kasr-ibn-Wartan, et qu'une inscription date de 558. Il faut ajouter toutefois que la plupart des églises syriennes de cette époque demeurèrent fidèles au type ancien et aux traditions de la construction en pierre. Ce n'en est pas moins un fait bien remarquable que ce mélange d'influences étrangères pénétrant dans le monde syrien. Elles apparaissent de même en Palestine, où tous les monuments datant du *vi*^e et du *vii*^e siècle s'inspirent exclusivement des modèles byzantins ; elles apparaissent dans l'église Saint-Serge de Gaza, qui, d'après la description de Choricus, semble bien avoir réalisé, dès le *vi*^e siècle, le type de l'église à trompes d'angle, avec nef basilicale combinée avec une coupole et tribunes au-dessus des collatéraux¹ ; elles apparaissent enfin à Mschatta même, — ce qui semblerait bien faire croire que Mschatta date du *vi*^e siècle — dans l'emploi de la brique², et dans certaines formes du décor monumental.

1. Millet, *L'Asie Mineure* (*loc. cit.*, 99 sqq.).

2. Strzygowski pourtant estime que la technique de la brique à Mschatta

Enfin l'influence byzantine paraît s'être en Orient étendue jusque dans le monde perse. Les palais de Ctésiphon, bâtis en briques, furent, d'après une tradition, édifiés par des architectes byzantins envoyés à Chosroès par Justinien, et qui construisirent les rési-



Fig. 80. — Ravenne. Saint-Apollinaire in Classe. Extérieur.

dences sassanides selon la technique byzantine (τέχνη ρωμαϊκή, Simocatta, V, 6). Des matériaux précieux auraient même, dit-on, été expédiés par l'empereur en même temps que les architectes.

*L'Occident. Parenzo*¹. — En Occident également, plusieurs

atteste plutôt une influence perse (*Mschatta*, p. 242). Sur la question de *Mschatta* et les diverses hypothèses proposées à ce sujet, cf., outre les ouvrages précédemment cités, l'article de Van Berchem, *Au pays de Moab et d'Édom* (Journ. des Savants, 1909, p. 402-408).

¹ Marucchi, *Le recenti scoperte nel duomo di Parenzo* (NBAC, II, 1896) ; Wlba et Niemann, *Der Dom von Parenzo* ; Pulgher, *Il duomo di Parenzo*, Trieste, 1902 ; Errard et Gayet, *L'Art byzantin*, livr. II, Paris, 1903.

monuments, parfaitement conservés, attestent l'expansion puissante de l'art byzantin au vi^e siècle.

A Parenzo, en Istrie, dans la première moitié du vi^e siècle, l'évêque Euphrasius fit construire, sur les ruines d'un édifice plus ancien, une basilique du type hellénistique. C'est un des plus beaux spécimens et des plus complets de ce genre de constructions. En avant de l'église, se trouve un atrium carré, entouré de portiques. (fig. 76) sur lequel s'ouvre, en face de l'entrée de la basilique, un baptistère de forme octogonale. L'église même est partagée en trois nefs par des rangées de colonnes ; une abside unique fait saillie au fond de la nef principale. La décoration de marbres et de mosaïques, sur laquelle on reviendra tout à l'heure, est tout à fait remarquable.

*Ravenne. Saint-Vital*¹. — Mais c'est à Ravenne surtout qu'il faut, au vi^e comme au v^e siècle, aller chercher d'incomparables monuments de l'art byzantin. Dans les édifices qui datent de l'époque de Théodoric (fin v^e et commencement vi^e siècle), comme dans ceux qui datent de l'époque de Justinien, se manifestent également ces influences orientales, qui de plus en plus dominaient alors tout l'art chrétien. Si on laisse de côté le baptistère arien, construction à plan central presque identique au baptistère des orthodoxes, trois monuments surtout retiennent l'attention : deux basiliques, Saint-Apollinaire-Neuf et Saint-Apollinaire in Classe, une église à plan central, Saint-Vital. La première, commencée sous Théodoric, et dont les Byzantins achevèrent la décoration, produit une impression magnifique et puissante ; mais, pas plus que Saint-Apollinaire in Classe, consacrée en 549, elle n'offre dans son architecture de traits caractéristiques. Toutes deux sont des basiliques du type ordinaire, aux murailles extérieures nues et tristes, sobrement décorées (à Saint-Apollinaire in Classe) d'un double étage d'arcades aveugles (fig. 80). A l'intérieur, elles ont trois nefs, séparées par de belles rangées de colonnes, une abside unique, surélevée à Classe au-dessus de la nef, et où l'on monte par un large escalier ; toutes deux ont une grandeur de lignes puissante et sobre, dont l'effet est incomparable (fig. 81).

Saint-Vital au contraire, commencé entre 526 et 534, terminé en 547, est tout autrement original. Quoiqu'il ne pro-

1. Quast, *Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna*, Berlin, 1842 ; Hübsch, *Die altchristlichen Kirchen*, Karlsruhe, 1862 ; Rivoira, *Le origini della architettura lombarda*, t. I, Rome, 1901 ; Ricci, *Ravenna*, Bergame, 1902 ; Diehl, *Ravenne*, Paris, 1903.

cède directement, comme on le répète volontiers, ni de Sainte-Sophie de Constantinople, ni de Saint-Serge et Bacchus, auxquels il est un peu antérieur, il appartient toutefois, comme ces édifices, à la même école orientale, dont le trait caractéristique est la cou-



Fig. 81. — Ravenne. Saint-Apollinaire-Neuf. Intérieur. Phot. Alinari.

pole hardiment posée sur une base polygonale. Assurément le tracé en est moins original, l'exécution plus timide, la facture plus arriérée que dans les monuments contemporains de la capitale byzantine : il y a pourtant déjà une singulière maîtrise dans le plan de Saint-Vital (fig. 82) et dans la savante habileté de ses combinaisons d'équilibre. L'édifice a la forme d'un octogone, surmonté d'une coupole sur tambour ; huit forts piliers la soutiennent, reliés l'un à l'autre par un ingénieux système d'exèdres à deux étages de colonnes, tout pareils à ceux que l'on voit à Saint-Serge et Bacchus et à Sainte-Sophie. Autour de ce vaisseau central, des bas côtés à deux étages voûtés en arête se développent également en octogone. Pour diminuer le poids de la coupole, l'architecte l'a construite en longs tubes creux de terre cuite, emboîtés les uns dans les autres. Pour l'épau-

ler solidement, il a relié les huit piliers qui la portent aux murs extérieurs de l'édifice par des arcs robustes ; et par surcroît de précaution, il a, à l'extérieur, sur chacun des angles saillants appuyé un solide contrefort. Mais il a en outre, de façon tout à fait ingénieuse, raccordé la base octogonale au plan circulaire de la coupole (fig. 83)¹ : avec une hardiesse élégante, il a, sur l'un des pans de l'octogone.

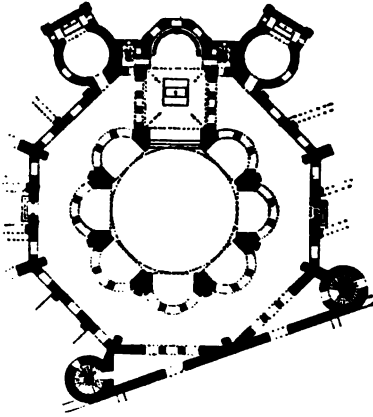


Fig. 82. — Ravenne. Saint-Vital. Plan (d'après Holtzinger)

ménagé, dans toute la hauteur du monument, le chœur et l'abside ; à l'ouest, en avant de l'église, il a placé enfin un imposant narthex à deux étages, flanqué de deux tourelles par où on accédait au gynécée. Et sans doute il faut reconnaître que par l'aspect extérieur, avec son enceinte octogonale, son tambour central, sa toiture qui dissimule entièrement la coupole, ses massifs contre-forts, Saint-Vital ne rappelle en rien les lignes hardies de Sainte-Sophie. Mais l'intérieur, même si l'on fait abstraction de la ma-

gnifique décoration qui le pare, est d'une originalité pittoresque et d'une beauté de dessin remarquable. Surtout tout y révèle nettement la collaboration des maîtres grecs, et rattache incontestablement Saint-Vital aux types architecturaux que les architectes chrétiens élaboraient, au commencement du vi^e siècle, au contact de l'Orient.

On pourrait citer en Occident d'autres édifices encore qui montrent de même la diffusion des méthodes byzantines et l'activité architecturale qui marqua le règne de Justinien. L'Afrique reconquise par cet empereur se couvrit ainsi de constructions nombreuses, dont les ruines, souvent importantes, se rencontrent à Carthage (basilique de Dermech), à Haïdra, à Announa, à Matifou, à

1. Le raccord est obtenu au moyen de huit petites trompes d'angle disposées au-dessus des angles de l'octogone, et qui déterminent, comme à Saint-Serge et Bacchus, mais par un procédé un peu différent, une figure à seize côtés, d'où l'on passe au cercle de la coupole.

Timgad, ailleurs encore ¹. Ce sont toutes au reste des basiliques de type hellénistique, à l'exception d'une curieuse petite chapelle, à Sousse, où un plan carré est couvert d'une coupole côtelée portée sur quatre trompes d'angle. En revanche, les baptistères de l'époque byzantine montrent en Afrique, à côté des types classiques, des formes d'une réelle originalité. A Hammam-Lif, Uppenna, Sfax, etc., ce sont des bassins étoilés à six ou huit branches.

IV

LA DÉCORATION SCULPTÉE

Un trait commun se rencontre dans tous les édifices qui viennent d'être signalés. C'est la conformité qu'ils offrent, dans leur déco-



Fig. 83. — Détail de construction de Saint-Vital de Ravenne (d'après Rivoira, *Le origini della architettura lombarda*).



Fig. 84. — Chapiteau à Saint-Démétrius de Salonique (Phot. Laurent)

ration sculptée ou polychrome, avec les principes qui ont inspiré la décoration de Sainte-Sophie, et qui sont caractéristiques désormais de l'art byzantin du vi^e siècle ². Dans tous, c'est le même luxe

1. Diehl, *L'Afrique byzantine*, Paris, 1896 ; Gsell, *Les monuments antiques de l'Algérie*, t. II.

2. Laurent, *Delphes chrétien* (BCH, 1899).

des chapiteaux, dont la variété d'aspect est merveilleuse ; tantôt corinthiens du type théodosien (fig. 84), tantôt cubiques et surmontés de l'imposte (fig. 85), tantôt réunissant deux éléments distincts sous la forme du chapiteau-imposte, ils perdent de plus en plus le caractère classique ; et revêtus d'un réseau compliqué de tresses et d'entrelacs, décorés à l'imposte ou aux angles de figures



Fig. 85. — Ravenne. Chapiteau à Saint-Vital (Phot. Alinari)

d'animaux et d'oiseaux (fig. 61), rehaussés de dorures, ils attestent par leur magnifique travail, plus voisin de l'orfèvrerie que de la sculpture, le goût croissant de la splendeur et le désir d'éblouir. Le même caractère apparaît dans ces plaques de chancel fouillées et percées à jour comme une dentelle (fig. 86 et 87), qui à Saint-Vital ou à Saint-Apollinaire forment la clôture du chœur, dans ces parapets décorés de roues à six rayons, accompagnées de longues croix, que l'on rencontre en si grand nombre dans les monuments byzantins d'Asie et d'Europe (parexemple à Sainte-Sophie de Constantinople, Saint-Démétrius de Salonique, Ravenne, Parenzo, etc.), dans ces dalles à ornementation orientale, dont les rosaces et les entrelacs ont passé de Syrie dans tout le monde byzantin (Delphes, Ravenne, etc.), enfin, dans ces délicats ornements de stuc qu'on

observe sous les arcades et sous les voûtes de Parenzo et de Saint-Vital, et surtout dans les splendides incrustations de marbre qui recouvrent les murailles.

Dans la description qu'il a faite des églises de Gaza, Choricus vante la variété et le prix des marbres qui revêtaient Saint-Serge, la beauté des colonnes de porphyre qui décoraient Saint-Étienne. A Saint-Démétrius de Salonique (fig. 50), à la courbe des arcades, à la bande qui court au-dessous de la galerie du gynécée, des marbres multicolores mettent leurs notes éclatantes, et dans les écoinçons,

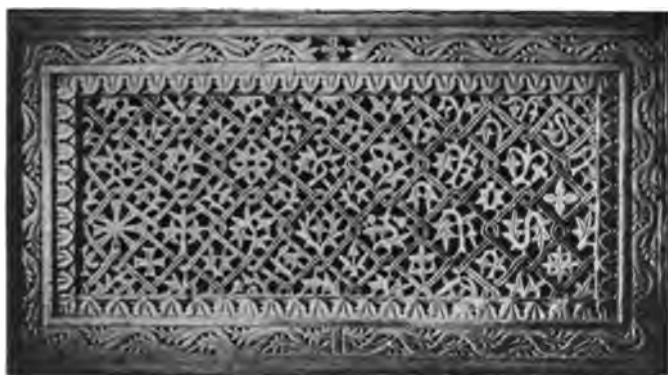


Fig. 86. — Ravenne. Saint-Apollinaire-Neuf. Plaque de chancel/Phot. Alinari .

des plaques quadrangulaires montrent, autour d'une pièce rare, les combinaisons les plus variées de l'incrustation polychrome. Dans l'abside de Parenzo surtout (fig. 88), des panneaux admirables, où les marbres les plus riches se mêlent aux pâtes d'émail et aux nacres, se disposent le long des murailles comme des tapis d'Orient veloutés et harmonieux. Partout enfin, à Gaza, à Saint-Démétrius, à Parenzo, à Ravenne, des mosaïques admirables mettent à l'extérieur (Parenzo) et à l'intérieur des édifices leur éclatante parure et achèvent de démontrer la large diffusion de cet art byzantin, qui a fait de la polychromie sa règle fondamentale.

V

L'ARCHITECTURE CIVILE ET MILITAIRE

On a signalé déjà le grand mouvement d'art profane qui, à

l'époque de Justinien, correspondit au développement de l'art religieux. Malheureusement, les monuments de l'architecture civile nous ont été conservés en bien moindre nombre que les monuments de l'architecture sacrée. Nous avons mentionné déjà les citernes de Constantinople, les aqueducs, le pont du Sangarios. Il faut, pour compléter ces indications, résumer ici le peu que nous savons de la maison byzantine et dire un mot des ouvrages, ceux-là beaucoup plus nombreux, que nous a laissés l'architecture militaire.



Fig. 87. — Ravenne. Saint-Appollinaire-Neuf. Plaque de chancel (Phot. Alinari)

Les maisons ¹. — De l'habitation byzantine au vi^e siècle nous savons peu de chose. On a vu précédemment les inductions que l'on peut, relativement aux maisons de Constantinople, tirer de documents tels que l'ivoire de Trèves ou la mosaïque de Saint-Appollinaire-Neuf. Mais c'est en Syrie seulement que se sont conservées des ruines de villas rurales et de maisons urbaines, permettant d'entrevoir ce que furent, dans cette région du moins, les ouvrages de l'architecture civile. La plupart de ces habitations, au iv^e et au v^e siècle, comprenaient plusieurs corps de bâtiments, à deux ou trois étages et à portiques décorant la façade, disposés sur les trois côtés d'une cour assez

1. De Beylié, *L'habitation byzantine*, Paris, 1902. Cf. Vogüé, *Syrie centrale*; H. C. Butler, *Architecture and other arts*; et Mordtmann, *Esquisse topographique de Constantinople*, Lille, 1892.

vaste ; on y entrait par une porte cochère souvent flanquée d'une tour (Amrah, iv^e siècle) ou dont la grande arcade était surmontée d'une tour dominant l'entrée (Rouweia, datée de 396). Au rez-de-chaussée se trouvent en général une grande salle de réception et les



Fig. 88. — Parenzo. Revêtement de marbre, d'onyx et de nacre de l'abside. (Cliché Courtellemont).

appartements des hommes ; l'étage, auquel on accède d'ordinaire par un escalier extérieur, est réservé aux femmes et aux enfants. Ces dispositions persistent jusqu'au vi^e siècle. Dans les maisons urbaines, telles que celles de Serdjilla (v^e siècle) (fig. 54), de Refadi (datée de 516), de Déir-Sambil, l'une des plus belles et des mieux conser-

vées (vi^e siècle), on retrouve les mêmes arrangements, à cela près que les constructions s'alignent souvent sur un seul côté au fond de la cour. Mais ce sont les mêmes dispositions des appartements et aussi les mêmes colonnades, décorant les façades et formant des galeries extérieures et des loggias donnant sur la cour. Sur la rue, au contraire, l'habitation n'a que quelques rares fenêtres, et parfois un balcon.

Le même plan s'appliquait aux hôtelleries (*pandocheia*) très nombreuses dans les villes de la Syrie centrale. Ce sont de vastes constructions, à deux ou trois étages, avec galeries extérieures sur toutes leurs faces (Tourmanin, Déir-Seman). Chaque étage comprenait une seule grande salle. A Tourmanin, un pavillon central et deux pavillons d'angle se détachaient en saillie.

Entre ces habitations couraient des rues bordées de portiques, le plus souvent isolés des maisons. La mosaïque de Madaba nous représente sous cet aspect les grandes artères des villes de Palestine, et les textes attestent l'existence de portiques semblables à Constantinople. De la Syrie et de Constantinople, cet usage devait se répandre dans toute la Méditerranée.

On a vu enfin comment Justinien, après la sédition Nika, reconstruisit une partie du vieux palais bâti par Constantin, et dont l'aspect rappelait fort sans doute le palais de Dioclétien à Spalato. Aux salles basilicales, rotondes et octogones, qui le composaient, les architectes du vi^e siècle ajoutèrent, dans la coupole de la Chalcé, les nouvelles formes propres à l'art byzantin, et ils parèrent avec un luxe éblouissant de marbres, de mosaïques et de métaux précieux le vestibule de la Chalcé, le grand Consistorium ou salle du trône, le triclinium des Dix Neuf Lits, qui formaient la partie officielle de la résidence impériale, et constituaient, en avant du palais de Daphné, les appartements de réception. Mais ici encore la disparition des monuments et les rares indications des textes ne permettent guère de décrire, avec précision, au moins pour le vi^e siècle, les dispositions du Palais Sacré¹.

*Les forteresses*². — De nombreux restes nous sont au contraire

1. Ebersolt, *Le grand palais de Constantinople et le livre des Cérémonies*, Paris, 1910.

2. Texier et Pullan, *Architecture byzantine*, Londres, 1864; Diehl, *Rapport sur deux missions dans l'Afrique du Nord*, Paris, 1894; Diehl, *L'Afrique Byzantine*, Paris, 1896; Gsell, *Les monuments antiques de L'Algérie*, t. II; Van Millingen, *Byzantine Constantinople. The Walls of the city and adjoining historical sites*, Londres, 1899.

parvenus de l'architecture militaire des Byzantins. Sans parler de la grande enceinte de Constantinople, dont la majeure partie date du règne de Théodose II (première moitié v^e siècle), on rencontre en Orient, à Antioche, à Dara, à Nicée, à Anazarbe, et surtout en Afrique (Haïdra, Aïn-Tounga, Tébessa, Mdaourouch, Lemsa, Timgad, Sétif, etc.), de remarquables spécimens de la construction



Fig. 89. — Citadelle de Lemsa en Tunisie (Phot. Diehl)

militaire au vi^e siècle (fig. 89). En règle générale, une triple série de défenses protégeait la place forte byzantine : un mur d'enceinte *τείχος, ἔσωτείχος*, haut de deux étages, garni d'un chemin de ronde couvert porté sur des contreforts intérieurs ou placé en encorbellement, et flanqué de puissantes tours crénelées ; un avant-mur *ἔξωτείχος, προτείσιμα*, couvrant les approches du corps de place, lui aussi souvent défendu par des tours ; un fossé (*τάφρος*) large et profond, bordé par un parapet de terre ou de maçonnerie. Ainsi trois étages superposés de défenses, séparées les unes des autres par de larges glacis (*περίβολος, ἔξωπαρατειχίον*), assuraient en général la protection des villes fortes¹.

1. Voir la restauration de l'enceinte fortifiée de Constantinople dans Gurlitt, *Die Baukunst Konstantinopels*, pl. 2 c.

Dans la pratique, il arriva souvent que ce système très complet, que l'on rencontre dans l'enceinte de Constantinople, se réduisit à une ou à deux lignes de retranchements ; mais, dans toutes les constructions, certaines règles communes sont toujours observées. Il faut que le mur, toujours formé d'un double revêtement de pierres de taille, dont l'intervalle est rempli d'un massif en blocage, soit très haut et très épais : très haut pour protéger la place contre l'escalade, très épais pour amortir le choc des machines destinées à faire brèche. En conséquence, la hauteur moyenne des courtines varie de 8 à 10 mètres (Constantinople, 11 m.) et souvent dépasse notablement ces chiffres (Martyropolis, 12 m. 20 ; Dara, 18 m. 50) ; l'épaisseur moyenne est de 2 m. 30 en Afrique, et souvent supérieure (Constantinople 4 à 5 m. ; Martyropolis, 3 m. 70). Il faut que des tours nombreuses, quadrangulaires, rondes ou hexagonales, assez saillantes et assez rapprochées les unes des autres, couvrent les courtines : leur front est de largeur variable (7 à 10 mètres), leur hauteur atteint 17 mètres (Tébessa) et 20 mètres (Constantinople). Certaines d'entre elles, isolées du reste du système défensif, forment parfois de véritables donjons (*πυργοκάστελλον*) destinés à offrir à la résistance un suprême asile (tour de garde à Dara, tour du centenier à Nicée, tour des Perses à Edesse). Il faut enfin que les portes, point vulnérable, soient défendues avec un soin particulier — elles sont donc très étroites, et commandées par des tours très voisines ; — que le fossé soit très profond, pour couvrir les remparts contre les attaques des mineurs ennemis, et très large (Constantinople 15 à 20 mètres), que la forteresse soit abondamment pourvue d'eau au moyen de citernes et d'aqueducs.

On obtient ainsi des constructions de plusieurs types. Ce sont tantôt des villes fortes entourées d'une enceinte continue (Tébessa, Béja, Constantinople, Antioche, etc.), tantôt des forteresses isolées, gardant des points stratégiques (Lemsa), ou construites dans le voisinage immédiat de certaines cités qu'elles protègent (Haidra, Timgad, Mdaourouch), tantôt de petits postes, ordinairement sans tours. En Afrique, où il fallut faire vite, la main-d'œuvre est fort inégale, et les matériaux ont souvent été empruntés aux monuments antiques. En Orient, la construction est meilleure. L'enceinte de Constantinople, avec ses murs en pierres de taille coupées de rangs de briques, ses 96 tours espacées de 50 en 50 mètres le long du mur intérieur, son avant-mur dont les tours plus petites correspondent au milieu de la courtine supérieure et couvrent l'espace

laissé vide entre les tours de celle-ci, son fossé bordé d'une escarpe haute de 7 mètres et d'une contre-escarpe en maçonnerie, offre une disposition aussi imposante que savante. L'enceinte d'Antioche, telle qu'elle subsistait il y a encore peu d'années, avec ses hautes murailles crénelées escaladant la pente de la montagne, ses puissantes tours carrées à trois étages de défenses, son chemin de ronde



Fig. 90. — Vue restituée de la citadelle de Haïdra (dessin de H. Saladin)

établi sur arcades, son énorme donjon pentagonal et le réduit fortifié, flanqué de massives tourelles, qui se dressait tout en haut de la ville sur un rocher presque inaccessible, n'était pas moins remarquable. Dara, Anazarbe, Haïdra en Afrique (fig. 90), attestent de même la science et l'énergique activité des architectes de Justinien, et tout cet ensemble de forteresses montre de la façon la plus intéressante comment, selon une observation fort exacte, « beaucoup des dispositions employées par les Byzantins dans leurs travaux de fortifications forment une transition entre les méthodes antiques et celles du moyen-âge ¹ ».

1. *Recherche des antiquités en Afrique*, 159.

CHAPITRE III

LES MONUMENTS DE LA PEINTURE FRESQUES. MOSAIQUES ET ICONES

Les fresques. Le rôle de la mosaïque. — I. La technique de la mosaïque. — II. Les monuments de la mosaïque. Les Saints-Apôtres à Constantinople. Chypre et le Sinaï. Saint-Démétrius de Salonique. Ravenne. Saint-Apollinaire-Neuf. Saint-Vital. Saint-Apollinaire in Classe. Parenzo. L'art profane. — III. Les pavements historiés. — IV. Les icônes.

Les fresques. — L'art chrétien, on le sait, avait vu de bonne heure dans la peinture moins une décoration banale, faite pour l'amusement des yeux, qu'un moyen d'instruire les fidèles. Dans l'ornementation polychrome des édifices sacrés du vi^e siècle, les représentations figurées, dont les sujets étaient empruntés aux Ecritures saintes, tinrent donc une place considérable. Des grands cycles de fresques qui paraient les églises du temps de Justinien, il ne nous reste malheureusement guère que le souvenir. Si l'on excepte les fresques, déjà mentionnées précédemment, découvertes en Égypte dans la nécropole de Baouit ou au couvent de Saint-Jérémie, et peut-être certaines des peintures, encore fort imparfaitement connues, qui ont été récemment signalées dans les grottes de la Cappadoce, les œuvres mêmes ont pour la plupart disparu. Aussi faut-il d'autant plus attentivement retenir la curieuse description que le rhéteur Choricus a faite des peintures qui décoraient Saint-Serge de Gaza¹. Tous les sujets étaient empruntés au Nouveau Testament, et, de l'Annonciation à l'Ascension, représentaient les épisodes de la vie du Christ, partagés en trois séries chronologiques, les scènes de l'enfance, les miracles, la Passion. Il n'est point nécessaire de décrire longuement, à la suite de Choricus, la composition de ces divers tableaux. Ce qui y apparaît clairement, c'est la prédo-

1. Bayet, *Rech.*, 60-62.

minance croissante du style historique et monumental sur la simple décoration pittoresque. Cette prédominance apparaît plus nettement encore dans la grande place que l'art de cette époque fit à la mosaïque.

Le rôle de la mosaïque. — Plus dispendieuse que la peinture murale, la mosaïque offrait l'avantage d'être plus durable, d'être, comme on l'a dit, « une peinture pour l'éternité ». Par la richesse des matériaux qu'elle employait, elle correspondait bien d'autre part aux goûts de luxe et de splendeur qui marquent l'art de ce temps. Par la tonalité puissante de ses fonds bleu ou or, elle produisait des effets décoratifs d'une incomparable magnificence. Enfin, par le caractère de sa technique même, elle excellait à rendre ces calmes et immobiles figures, aux attitudes majestueuses et nobles, ces compositions solennelles, à la symétrie un peu monotone et froide, où se complaisait de plus en plus l'art chrétien transformé. Pour toutes ces raisons, les mosaïques tinrent une place essentielle dans la décoration polychrome du vi^e siècle, et devinrent un des moyens d'expression les plus caractéristiques de l'art byzantin. Et il faut avouer en effet que, malgré les incorrections et les faiblesses de détail, malgré l'équilibre un peu conventionnel de la composition, malgré la raideur un peu morne des draperies et des figures, la splendeur du coloris où s'opposent un petit nombre de tons nettement tranchés, la richesse des costumes, le sens profond de l'effet décoratif, mettant en valeur, par de vigoureux contrastes, les visages et les draperies, l'esprit d'ordre enfin et d'harmonie qui y règne, donnent à ces ouvrages une valeur singulière et font aujourd'hui encore, aux yeux mêmes des profanes, des mosaïques du vi^e siècle les chefs-d'œuvre de l'art byzantin.

I

LA TECHNIQUE DE LA MOSAÏQUE ¹

Pour appliquer sur les murailles ces magnifiques décorations, le mosaïste commençait par préparer le mur. Après l'avoir rustiqué au préalable, il l'enduisait d'une couche de ciment de chaux et de

1. Gerspach, *La mosaïque*, Paris, 1886 ; Saccardo, *Les mosaïques de Saint-Marc de Venise*, Venise, 1897.

marbre pilé, à grumeaux assez gros, destinée à niveler la surface à recouvrir, et employée en une assez forte épaisseur. Une seconde couche, de composition semblable, mais à grains plus fins, recouvre la première et porte à sa surface un ciment plus fin destiné à recevoir les cubes. Sur ce ciment plus fin, on constate fréquemment, sous les cubes, des traces de couleur, et on en a conclu que sur l'enduit frais on peignait à fresque l'esquisse de la composition, sur laquelle le mosaïste succédant au peintre posait ses smaltes. Il semble bien que c'est là une erreur. Les mosaïques n'étaient point composées directement sur le mur, mais préparées à l'atelier sur des canevas colorés. Les teintes sous-jacentes qu'on observe sur le ciment proviennent de ces couleurs dissoutes par la colle. Toutefois, comme il arrivait que, sous la poussée des cubes enfoncés, le ciment produisait une bavure blanche dans l'intervalle des smaltes, on mettait souvent en couleur, à l'aide d'un enduit coloré, cette partie apparente du ciment.

Les cubes d'émail employés pour la mosaïque et taillés au marteau, légèrement en biseau vers l'extrémité, étaient de dimensions variables, généralement plus petits pour les visages. Au mausolée de Galla Placidia, certains cubes n'ont pas plus de 3 millimètres de côté ; à Saint-Démétrius de Salonique, les cubes employés pour les figures mesurent en moyenne 4 millimètres. Ils sont colorés en divers tons à l'aide d'oxydes métalliques mêlés à la pâte de verre ; dans les cubes dorés ou argentés seulement, le métal n'est pas dans la masse, mais est placé en feuille très mince sur le smalte et recouvert d'une pellicule de verre blanc. A ces pâtes d'émail, la mosaïque byzantine ajoute parfois des cubes de marbre jusque dans ses compositions murales. En outre, à mesure que le temps marche, les nacres, les pierres précieuses même se mêlent aux pâtes de verre colorées pour en rehausser l'éclat ; elles apparaissent à Ravenne au milieu du *vi*^e siècle, en même temps que les fonds d'or se multiplient et s'étendent, et que les fonds d'argent apparaissent à Sainte-Sophie et au Sinaï.

La gamme des tons n'est point très nombreuse, et le mosaïste du *vi*^e siècle ne s'applique point, comme le peintre, à multiplier les nuances intermédiaires et les dégradations de tons. Il juxtapose sans crainte les couleurs tranchées, comprenant bien que la mosaïque est faite pour être vue à distance, et que la dureté apparente de ces oppositions se perdra dans l'harmonie générale de l'œuvre et en accroîtra au contraire la vigueur et l'éclat.

II

LES MONUMENTS DE LA MOSAÏQUE ¹

Les Saints Apôtres à Constantinople ². — Les textes nous ont gardé le souvenir de nombreuses mosaïques exécutées au vi^e siècle pour la décoration des églises. Constantin le Rhodien et Nicolas Mesaritès ont longuement décrit la suite de compositions historiques qui, dans l'église des Saints-Apôtres, racontaient les épisodes de la vie du Christ ³. Elles étaient disposées non point, comme plus tard, dans l'ordre des grandes fêtes de l'Eglise, mais conformément à l'usage du vi^e siècle, tel que le montrent les cycles évangéliques de Saint-Serge de Gaza ou de Saint-Apollinaire-Neuf de Ravenne, d'après la suite chronologique des événements. Comme à Saint-Apollinaire, l'artiste avait évité d'y représenter les scènes trop douloureuses de la Passion, et s'était efforcé de mettre en relief, non sans quelque arrière-pensée théologique, la nature divine du Sauveur. Un trait curieux en outre marquait ces mosaïques. Dans la scène des saintes femmes au tombeau, le peintre s'était représenté lui-même sous la figure d'un des soldats qui gardaient le Saint-Sépulcre, « dans le costume et tout l'aspect extérieur qu'il avait en son vivant, lorsqu'il peignait ces compositions. » C'est le seul exemple que nous connaissions dans l'art byzantin, si impersonnel d'ordinaire, de ces portraits d'auteurs que la Renaissance devait tant aimer. Il atteste sans doute, par sa singularité même, la haute valeur de la décoration de l'église des Saints-Apôtres, en même temps qu'il correspond bien à ce goût du portrait expressif et vivant qui est caractéristique de l'art du vi^e siècle.

Choricus de Gaza décrit pareillement les mosaïques qui, dans

1. Pour l'ensemble du paragraphe, outre Bayet, *Recherches*, cf. P. Gauckler. *La mosaïque antique*, extrait du *Dict. des Antiquités* de Daremberg, Saglio et Pottier; Diehl, *Justinien*.

2. Heisenberg, *Die Apostelkirche*. Cf. Constantin le Rhodien, *Description de l'église des Saints-Apôtres*, éd. Legrand et Th. Reinach (Rev. Etudes grecques, 1896).

3. D'après la description de Constantin le Rhodien, Millet (*Art byz.*, p. 190) inclinait à attribuer cette décoration au ix^e siècle. Heisenberg, commentant la description récemment découverte de Nicolas Mesaritès, semble avoir au contraire bien établi que ces mosaïques datent du vi^e siècle (Heisenberg, *loc. cit.*, 166-171).

les églises de Saint-Serge et de Saint-Étienne, avaient été employées à la décoration du sanctuaire. On y voyait à l'abside la Vierge tenant l'enfant divin, et dans l'abside de Saint-Serge, le fondateur de l'édifice s'était fait représenter auprès de la Madone escortée de saints. Agnellus nous fait connaître à Ravenne, pour l'époque de Théodoric, les mosaïques de Saint-Théodore, aujourd'hui Spirito Santo. de Sainte-Marie-Majeure, où la Vierge était, comme en Orient, représentée à la conque de l'abside, et pour l'époque de Justinien, celles de Saint-Étienne, où de longues séries de compositions représentaient la vie des apôtres et des martyrs, celles de l'abside de Sainte-Agathe qui existaient encore au xvii^e siècle, celles de Sainte-Euphémie à Classe, etc.

*Chypre et le Sinaï*¹. — De ces décorations en mosaïque du vi^e siècle, un assez grand nombre nous est parvenu. On a parlé déjà précédemment de celles de Sainte-Sophie. A Constantinople également, dans l'église de Sainte-Irène, l'abside est décorée d'une croix gigantesque, se détachant en bleu foncé sur le fond d'or². A Chypre, l'église de la Panagia Angéloktistos, près de Kiti, montre à l'abside, assez mutilée malheureusement, la Vierge tenant l'enfant, escortée de deux anges ; et dans la même île, à l'église de la Panagia Canacaria, le même sujet apparaît à l'abside, dans une bordure de médaillons représentant les Apôtres. Enfin, dans l'abside du célèbre couvent de Sainte-Catherine au Sinaï, une belle mosaïque du temps de Justinien montre la Transfiguration. Sur un fond bleu foncé, le Sauveur debout, vêtu de blanc, s'enlève dans une auréole d'azur ; à ses pieds, les trois apôtres sont figurés, prosternés ou levant les bras ; sur les côtés, debout, se trouvent Moïse et Élie. A la courbe de l'arcade, et au pourtour de l'hémicycle, une série de médaillons représentent des prophètes, des apôtres, et les fondateurs de l'édifice. l'higoumène Longin et le diacre Jean. Sur le mur qui domine l'arcade, deux anges soutiennent une croix dans un cercle ; plus haut, aux côtés d'une fenêtre, deux sujets sont empruntés à la vie de Moïse et le montrent devant le buisson ardent et recevant les tables de la loi. Ces deux scènes ont été refaites plus tard. On notera dans cette mosaïque l'emploi des fonds argentés.

*Saint-Démétrius de Salonique*³. — Une découverte récente nous

1. Smirnof, *Mosaïques de Chypre* (Viz. Vrem., IV, 1897) ; Kondakof, *Voyage au Sinaï*, Odessa, 1882 (russe).

2. Beljajef, *Sainte-Irène* (Viz. Vrem., II, 1895).

3. Papageorgiou, *Μνημεία τοῦ ἁγίου Δημητρίου* (BZ, XVII, 1908) ; Ous-

a rendu une portion des mosaïques qui décoraient à Salonique l'église de Saint-Démétrius. Bien que ces ouvrages semblent appar-



Fig. 91. — La Vierge. Mosaïque de Saint-Démétrius de Salonique (Phot. Le Tourneau)

tenir à des époques assez différentes — une inscription évoquant « les temps de Léon » indique des restaurations exécutées après un

penski, *Mosaïques récemment découvertes à Saint-Démétrius de Salonique* II R, XIV, 1908) et les articles de Tafrahi (RA, 1909, II, et 1910, I). Je publierai prochainement, en collaboration avec M. Le Tourneau, une étude détaillée sur cet important ensemble (Cf. CR. Acad. Inscr., février 1910).

incendie, soit dans la première moitié du VII^e siècle, soit au commencement du VIII^e (Léon III), et un panneau du sanctuaire paraît même du X^e siècle — toutefois la partie la plus importante de la décoration remonte évidemment au temps de Justinien, et même à une



Fig. 92. — Saint Serge. Mosaïque de Saint-Démétrius de Salonique (Phot. Le Tourneau).

date un peu antérieure. La disposition en est fort remarquable. Au-dessus des arcades de la colonnade qui sépare les deux collatéraux de gauche, on voit représentés dans les écoinçons, tantôt saint Démétrius debout, dans l'attitude de l'orante, devant une niche à la voûte côtelée, tantôt la Vierge, escortée de deux anges, assise sur un trône et tenant sur ses genoux l'enfant divin (fig. 91), ou

bien debout, les bras ouverts dans un geste d'accueil ; ailleurs, des compositions, malheureusement moins distinctes, semblent rappeler



Fig. 93. — Saint Démétrius. Mosaïque de Saint-Démétrius de Salonique (Phot. Le Tourneau).

des grâces accordées par le saint patron de l'église. Entre ces scènes, au-dessus de la courbe des arcades, des médaillons, groupés par deux ou trois, figurent le Christ, la Vierge, des saintes et des saints. Aucune idée d'ensemble ne semble réunir les différentes parties de cette décoration ; et aussi bien, dans chacune des com-

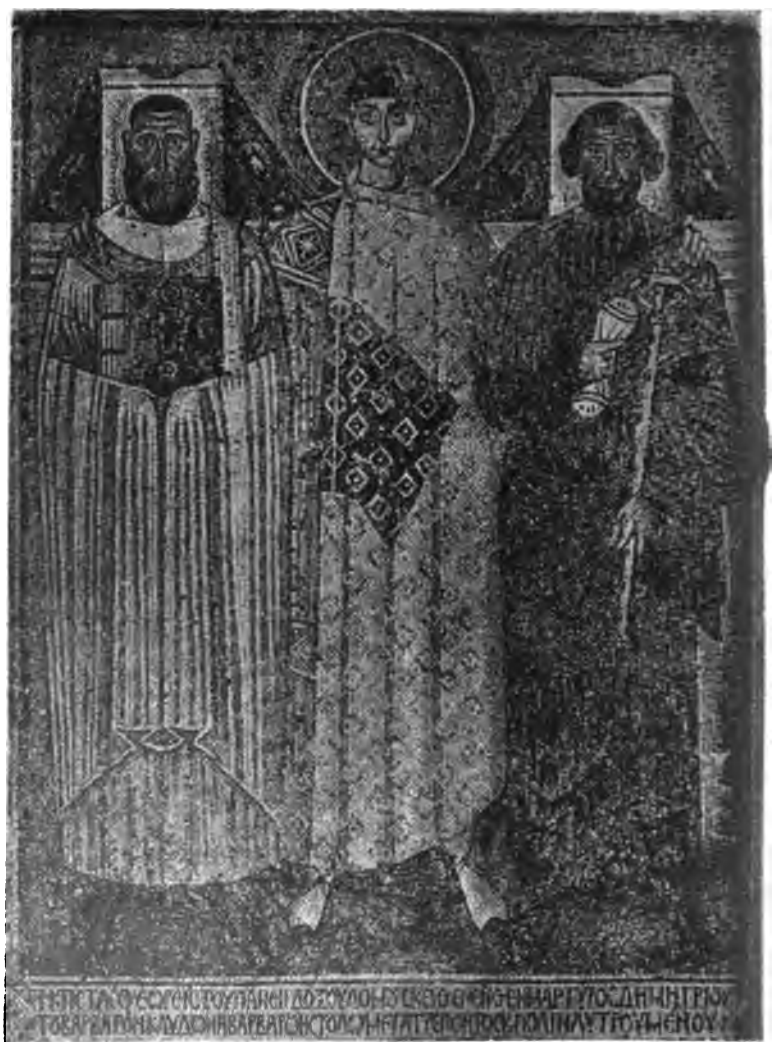


Fig. 94. — Saint Démétrius et les fondateurs. Mosaïque de Saint-Démétrius de Salonique (Phot. Le Tourneau).

positions, on voit, agenouillées au pied des personnages sacrés, ou debout à côté d'eux, des figures de dimension plus petite, clercs ou laïques, hommes ou femmes, et des inscriptions, placées dans le champ ou au bas de la mosaïque, expriment les remerciements ou les prières de ces dévots restés volontairement anonymes.

On ne connaît point jusqu'ici, dans les mosaïques byzantines qui nous ont été conservées, d'autre exemple d'une semblable disposition, où chaque panneau semble avoir été exécuté pour le compte et pour le salut d'un donateur particulier. Mais l'œuvre a des qualités d'art tout à fait remarquables. L'harmonie des draperies, la souple élégance des attitudes, le caractère expressif des visages, sont particulièrement dignes d'attention. On notera également la place faite dans le décor aux monuments d'architecture, au paysage, bref à tout le détail pittoresque et vrai qui situe les scènes dans un milieu déterminé. Le symbolisme en est complètement absent, le style historique et monumental y triomphe. La technique enfin est extraordinairement supérieure à tout ce que nous connaissons par ailleurs. Assurément, il y a une évidente parenté entre ces ouvrages et les mosaïques de Saint-Apollinaire-Neuf et de Parenzo : la Madone trônant entre les anges offre le même type et le même costume. Mais l'ensemble est d'une beauté tout autrement rare.

Les mêmes qualités, plus hautes encore peut-être, apparaissent dans les tableaux de mosaïque qui décorent les piliers de l'entrée du sanctuaire. On y voit saint Serge en somptueux costume. (fig. 92), saint Démétrius couvrant de sa protection deux jeunes enfants aux visages expressifs comme des portraits (fig. 93), surtout saint Démétrius debout entre deux personnages, un évêque et un haut fonctionnaire, qu'une inscription désigne comme les fondateurs de la basilique (fig. 94). Ce dernier panneau montre des qualités d'art tout à fait supérieures et un sens singulièrement affiné de l'effet décoratif. Sur la longue robe blanche de l'évêque, sur la robe verte du préfet du prétoire, des cubes, ici d'argent, là d'or, mettent de longues coulées verticales de métal resplendissant. Les visages sont modelés avec une extraordinaire habileté, au moyen de cubes très fins qui permettent de les regarder de tout près, sans que la beauté en soit altérée; ils respirent d'autre part un sentiment de vie expressive et réaliste, qui en fait d'incomparables portraits. Si vraiment (ce qui n'est point certain) des nimbes carrés encadrent la tête des fondateurs, on en pourrait conclure qu'ils étaient vivants au moment où l'artiste les représenta. En tout cas il semble

vraisemblable que les personnages figurés sont le préfet d'Illyricum Léontius et l'évêque son contemporain, et la mosaïque peut dater de la fin du ^ve siècle. Quoi qu'il en soit, les mosaïques de Saint-Démétrius méritent de prendre place parmi les chefs-d'œuvre de l'art byzantin.

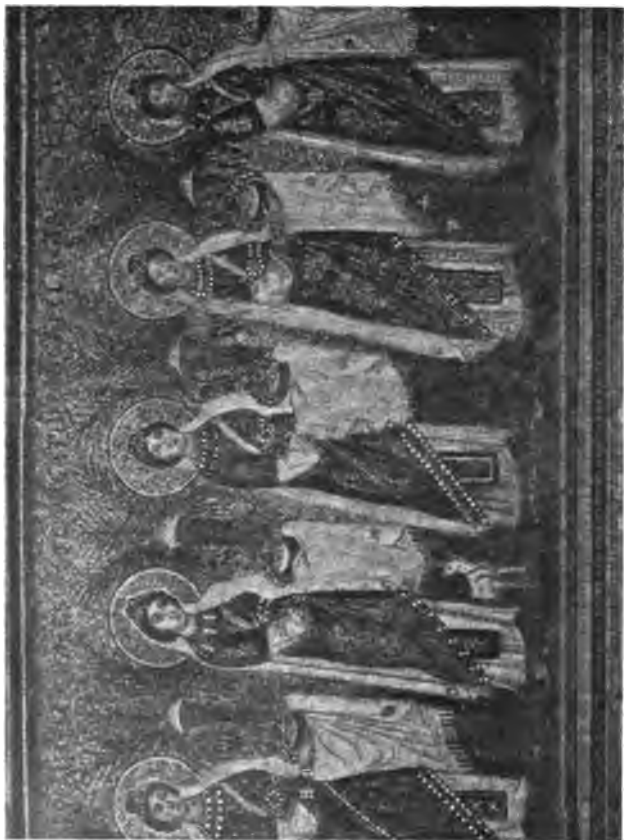


Fig. 95. — Procession de saintes. (Mosaïque le Saint-Apollinaire-Neuf à Ravenne) : Phot. Almari.

*Ravenne*¹. — Si l'on met à part cette intéressante et remarquable décoration, c'est en Occident, à Ravenne surtout, qu'on devra chercher les plus belles mosaïques du ^{vi}e siècle, celles qui font le mieux

1. Outre les ouvrages, déjà cités précédemment, de Richter, Bayet, Clausse, Rjedin, cf. Kurth, *die Wandmosaiken von Ravenna*, Leipzig, 1902; Diehl, *Ravenne*, Paris, 1903; Quitt, *Der Mosaikencyclus von San-Vitale* (Byz. Denkmäler, t. III), Vienne, 1903; Wulff, *Das ravennatische Mosaik von S. Michele in Affricisco* (J P K, XXV, 1901).

comprendre toute la puissance décorative de ce genre de compositions.

Saint-Apollinaire-Neuf. — Il suffira de mentionner brièvement la mosaïque qui décore la coupole du baptistère des Ariens, où l'artiste du commencement du VI^e siècle s'est borné à reproduire assez médiocrement la magnifique composition du baptistère des orthodoxes. Saint-Apollinaire-Neuf au contraire est la merveille de l'époque ostrogothique (fig. 81). Sur les murailles de la basilique, trois zones superposées de mosaïques se déroulent au-dessus des arcades. A la bande



Fig. 96. — Le Christ devant Pilate. Mosaïque de Saint-Apollinaire-Neuf à Ravenne (Phot. Alinari)

inférieure, deux longues processions, l'une de saints, l'autre de saintes, (fig. 95) sortent des remparts de Ravenne et de Classis, et se dirigent vers le Christ et la Vierge, assis sur des trônes parmi des anges. Au-dessus, entre les fenêtres, s'alignent sur des fonds d'or des figures de saints, de prophètes et d'apôtres; plus haut, une suite de petits tableaux représentent les miracles et la Passion du Christ. On ne saurait assez dire l'impression profonde que produit cette décoration, l'un des ensembles les plus grandioses que nous ait laissés l'art byzantin. « Involontairement, comme on l'a bien dit, on se prend à songer à l'antiquité classique, et à certaines œuvres d'une incomparable perfection, mais où dominait ce même esprit d'ordre et d'harmonie qui se retrouve ici ¹. » Sans doute, il y a des défauts dans ces œuvres, et

1. Bayet, *Recherches*, 99.

il n'en faut point analyser le détail de trop près. Pourtant, dans ces frises somptueuses, dont Saint-Apollinaire nous offre l'unique exemple dans l'art byzantin, dans cette procession de saintes surtout, aux costumes éclatants, à l'attitude charmante, on sent, malgré la gravité un peu solennelle de la pose et la pompe tout orientale des habillements, revivre comme un souvenir lointain de la frise des Panathénées.

Cette zone inférieure de la décoration est de date un peu posté-



Fig. 97. — Les Saintes Femmes au tombeau. Mosaïque de Saint-Apollinaire-Neuf à Ravenne. Phot. Alinari.

rieure au reste des mosaïques de Saint-Apollinaire : elle appartient à l'époque de Justinien, dont l'image en mosaïque, aujourd'hui conservée dans une des chapelles latérales, avait été, vers le même temps, placée au-dessus de la porte intérieure de l'église. Les deux zones supérieures au contraire appartiennent à l'époque de Théodoric, et l'art en est tout à fait remarquable. Les vingt-six compositions qui, en deux cycles, représentent les épisodes de la vie du Christ, offrent en particulier, autant par la science de la composition, la richesse et l'harmonie du coloris que par le caractère des représentations, un intérêt de tout premier ordre (fig. 96, 97, 98). Tandis que les scènes des miracles, sur la paroi de gauche, continuent la tradition de l'art des Catacombes, les épisodes de la Passion, sur la paroi de droite, procèdent du style nouveau qu'adopte alors l'art

byzantin ; en face du symbolisme naïf de l'art chrétien primitif, apparaissent des conceptions tout historiques. Sans doute l'artiste, soucieux de ne point amoindrir la majesté divine, a évité de traiter les scènes douloureuses de la Flagellation ou de la Crucifixion ; son Christ, à l'aspect majestueux, à l'attitude royale, apparaît comme un héros tragique supérieur à ses accusateurs et à l'adversité. C'est un grand point pourtant que l'art chrétien ait osé aborder ici, avec le sentiment de la réalité historique, la représentation du drame de la Pas-



Fig. 98. — Le Christ séparant les brebis. Mosaïque de Saint-Apollinaire-Neuf à Ravenne (Phot. Alinari).

sion ; et si l'on ajoute par ailleurs que, dans les types, dans les costumes, dans la composition, ces mosaïques offrent avec les miniatures des manuscrits syriens du *vi*^e siècle des analogies profondes, on voit toute l'importance que prend ce cycle, d'origine incontestablement orientale, dans l'histoire de l'iconographie et de l'art chrétiens.

Saint-Vital. — Mais c'est à Saint-Vital surtout qu'apparaissent toutes les splendeurs de la mosaïque byzantine au *vi*^e siècle. Pour juger l'art de l'époque de Justinien, il n'existe point de monument plus important, plus complet, que la série de représentations qui, du sol au sommet des voûtes, tapissent le chœur et l'abside de cette admirable église. Rien, dans cette décoration, n'a été laissé au hasard ; une grande idée en inspire et en coordonne les parties essentielles ; une ordonnance savante en relie les multiples épisodes. Sur les parois laté-

rales, au tympan des arcades, des scènes, empruntées à l'Ancien Testament, montrent, à droite, Abel et Melchisédech offrant leurs dons au Seigneur, à gauche, Abraham recevant les anges et se préparant à sacrifier Isaac (fig. 99). Sur les côtés, des figures d'évangélistes, assis au-dessous de leurs symboles, et des images de prophètes se mêlent à des épisodes empruntés à la vie de Moïse. A la courbe de l'arc



Fig. 99. — La philoxénie d'Abraham. Mosaïque de Saint-Vital (Phot. Alinari).

d'entrée, des médaillons encadrent les têtes du Christ et des apôtres : à l'arc triomphal, entre les villes saintes de Bethléem et de Jérusalem, des anges flottant doucement dans les airs soutiennent le monogramme du Christ. Ainsi sont rapprochés et groupés de manière symbolique autour de l'autel, où se célèbre la messe, tous les personnages, tous les épisodes qui annoncent et glorifient le sacrifice de l'agneau : et pour compléter et achever la décoration, à la voûte, sur des fonds où l'or et le vert alternent, parmi d'élégants rinceaux où se joue tout un peuple d'animaux et d'oiseaux, quatre anges soutiennent de leur bras tendus l'image de l'agneau divin (fig. 100).

Dans toute cette partie de la décoration, la plus ancienne, et où

on reconnaît sans peine un même art et une même main, les souvenirs de l'art chrétien primitif, ses intentions symboliques se mêlent



Fig. 100. — Ravenne. Mosaïque de la voûte du chœur à Saint-Vital (Phot. Alinari)

curieusement à un certain goût de réalisme, à un sens tout à fait remarquable de la vie et de la nature, qui annoncent le nouveau style historique. Celui-ci apparaît dans tout son développement dans les mosaïques de la conque de l'abside, postérieures à celles du chœur de quelques années à peine, et où, sur un fond d'or, le Christ

imberbe trône sur le globe du monde entre des archanges et des saints (fig. 101), et surtout dans les deux grands tableaux d'histoire, achevés vers 547, qui, aux côtés de l'abside, représentent, au milieu de leur cour, Justinien et Théodora (fig. 102, 103). Déjà, à l'abside,



Fig. 101. — Ravenne. Saint-Vital. Mosaïque de l'abside (Phot. Alinari .

un art plus pompeux, plus cérémonieux, se manifestait : le riche costume de saint Vital, la tête si caractéristique — vrai portrait — de l'évêque Ecclesius présentant son église au Christ, attestaient le goût de cet art pour les représentations historiques et vraies. Ces tendances apparaissent plus fortement encore dans les deux grandes compositions qui évoquent, avec son luxe raffiné, sa savante étiquette, le Palais Sacré de Byzance.

On a décrit bien des fois les magnifiques habillements de l'empereur, de ses officiers, de ses gardes, les ajustements splendides, tout étincelants de bijoux et d'or, que portent l'impératrice et les dames de sa suite. Le luxe des matériaux employés correspond à cette pompe du cérémonial : c'est un éblouissement de cubes d'or, de nacres, de pierres précieuses. Mais ce qui est surtout remarquable, c'est le caractère individuel dont le maître a marqué ses

figures. Justinien, Théodora, l'évêque Maximien et les personnages secondaires même, prêtres au doux sourire, officiers à l'air

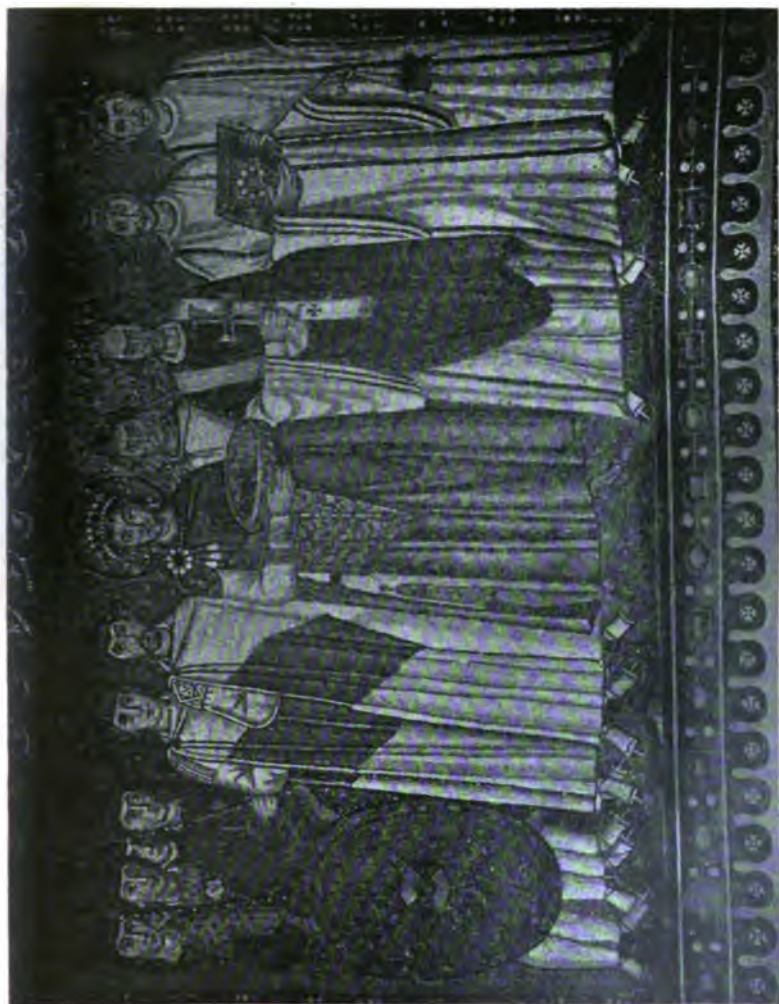


Fig. 102. — Justinien et sa cour. Mosaïque de Saint-Vital de Ravenne. Phot. Alinari.

rude et brutal, eunuques glabres aux joues trop pleines, dames de la cour à l'éclatante beauté, sont autant de portraits expressifs et vivants. Et sans doute il y a, dans l'alignement symétrique des figures, quelque chose de conventionnel et d'un peu monotone, et dans les lourdes draperies des vêtements une raideur un peu solennelle. Mais

l'éclat du coloris, le caractère des figures, la splendeur des costumes dissimulent amplement ces faiblesses. Dans ces belles mosaïques.



Fig. 103 Theobald et sa cour. Mosaïque de Sant-Vital de Ravenna. (Phot. Alinari.)

tout imprégnées d'influences orientales, l'art byzantin nous a laissé une de ses plus admirables créations, par où l'on entrevoit ce que fut au *vi*^e siècle cet art profane dont on parlera tout à l'heure, et dont il nous reste à peine le souvenir.

Saint-Apollinaire in Classe. — Le même mélange complexe.

et le même conflit des traditions anciennes et des tendances nouvelles se retrouve dans les mosaïques de l'abside de Saint-Apollinaire in Classe (fig. 104). Dans un vaste médaillon bleu tout parsemé d'étoiles d'or, une grande croix gemmée s'inscrit, qui, à la croisée



Fig. 104. — Ravenne. Saint-Apollinaire in Classe. Mosaïques de l'abside (Phot. Alinari).

des branches, porte un buste du Christ; au sommet de la croix, on lit les mots $\text{IX}\Theta\Upsilon\Sigma$, au bas les mots *Salus mundi*, à droite et à gauche l'A et l'Ω, toutes désignations symboliques du Sauveur. Sur les côtés du médaillon, deux blanches figures flottant dans les nues représentent Moïse et Élie; au-dessous, trois brebis lèvent les yeux vers la croix. Il y a longtemps que, dans cette composition, on a reconnu une représentation de la Transfiguration, où se manifeste, en plein vi^e siècle, comme un suprême effort du symbolisme chrétien, symbolisme voulu au reste, compliqué et subtil, qui n'a plus rien de commun avec les allégories naïves du christianisme naissant. A cette scène, une autre s'oppose au bas de l'abside. Dans une verte prairie parsemée de fleurs, ombragée de pins et toute pleine

d'oiseaux, saint Apollinaire, entouré de douze brebis, contemple, les bras levés, la scène grandiose qui s'accomplit au-dessus de lui. On saisit assez mal, il faut le dire, à quoi tend la représentation de ce personnage, seule figure réelle parmi tant de symboles. Mais ce



Fig. 105. — Parenzo. Mosaïques de l'abside (Collection Haute Etudes. C. 598 .

qui est surtout remarquable, c'est le curieux mélange qui se trouve dans cette décoration de symbolisme voulu et mystique et de réalité historique. Il semble qu'il y ait là comme une dernière tentative de résurrection des vieilles inspirations chrétiennes, comme un suprême et impuissant essai de réaction contre l'école historique triomphante. Mais le caractère artificiel de cette tentative en montre

assez la vanité : et rien ne prouve plus clairement que l'évolution est achevée, qui du symbolisme naïf des Catacombes a progressivement mené l'art chrétien au style réaliste et monumental du vi^e siècle.

Une autre mosaïque encore subsistait à Ravenne du temps de Justinien : c'est celle de l'abside de Saint-Michel in Affricisco, aujourd'hui exposée au Kaiser-Friedrich-Museum à Berlin, et qui montre, sur un fond d'or, le Christ debout entre les archanges Michel et Gabriel. Enfin, la basilique peu connue de Parenzo, en Istrie, conserve une des œuvres les plus remarquables de l'art byzantin du vi^e siècle (fig. 105).

*Parenzo*¹. — A l'arc triomphal, les apôtres, en longs vêtements blancs, s'avancent en deux files vers le Christ assis, comme à Saint-Vital, sur le globe du monde² ; à la courbe de l'arcade, dans une suite de médaillons, des saintes en robes d'or, parées de bijoux, rappellent les vierges de la frise de Saint-Apollinaire-Neuf. A l'abside, la Madone tenant sur ses genoux l'enfant divin est, comme à Saint-Apollinaire, assise sur un trône que gardent deux archanges ; des saints l'environnent et, parmi eux, saint Maur, qui présente à la Vierge l'évêque Eufrasius, fondateur de la basilique, accompagné de l'archidiacre Claudius et du jeune fils de ce dignitaire, également nommé Eufrasius. Plus bas, dans l'hémicycle, entre les fenêtres, un ange et deux saints occupent les panneaux, et, aux extrémités, deux scènes, intéressantes par le détail des costumes et des architectures, figurent l'Annonciation (fig. 106) et la Visitation. La ressemblance est grande entre ces mosaïques, qui datent du vi^e siècle, et celles de Ravenne : c'est le même mélange de dignité solennelle et froide et d'accent réaliste dans les portraits, le même luxe des ajustements et la même splendeur du coloris, le même caractère nettement oriental. Jadis ce décor se complétait par d'autres mosaïques, dont il ne reste plus que d'insignifiants fragments, et qui étaient placées à la façade de l'église. Mais, tel qu'il nous est parvenu, l'ensemble de la décoration de Parenzo mérite de prendre place à côté des meilleurs monuments de Ravenne : comme eux, il atteste de façon éclatante la supériorité de l'art byzantin au vi^e siècle ; il montre comment, au temps de Justinien, cet art a donné aux con-

1. Marucchi. *Le recenti scoperte nel duomo di Parenzo* NBAC, II, 1896 ; Errard et Gayet, *L'art byzantin*. Paris. 1901 ; Wilha et Niemann, *Der Dom von Parenzo*.

2. De cette partie de la mosaïque, découverte en 1890, seule la zone supérieure est antique.



Fig. 106. — L'Annonciation. Mosaïque de Parenzò (Cliché Diehl).

ceptions chrétiennes la forme, souvent définitive, qu'elles garderont désormais, et mis puissamment en relief, par un style majestueux et réaliste tout à la fois, la splendeur du christianisme ¹.

L'art profane. — Les mosaïques du chœur de Saint-Vital sont les seuls monuments qui nous restent, au VI^e siècle, de cet art profane, destiné surtout à la glorification du souverain, et qui parait les murailles des palais impériaux. Mais des textes assez nombreux attestent l'importance que Byzance attachait aux représentations de cette sorte, et montrent la place que tint cette peinture d'histoire dans les manifestations artistiques de ce temps. Procope rapporte, par exemple, qu'au Palais-Sacré de Constantinople, dans le vestibule de la Chalcé, des mosaïques représentaient les victoires de Justinien, les guerres d'Afrique et d'Italie, le triomphe de Bélisaire présentant les rois vaincus et les trésors conquis à Justinien et à Théodora, et les souverains debout parmi les sénateurs en habits de fête, « qui se réjouissent, dit l'historien, de la gloire du maître, et l'adorent à l'égal d'un dieu. » Au palais de Ravenne, somptueusement décoré de marbres précieux et de mosaïques, Théodoric s'était fait de même représenter, soit sur son cheval de guerre, soit debout en costume militaire, entre deux figures de femmes qui symbolisaient ses deux capitales, Rome et Ravenne. A la frise de Saint-Apollinaire-Neuf, dans la représentation du palais (fig. 55), on entrevoit, sous les arcades, des figures à demi effacées : elles représentaient sans doute le roi ostrogoth et sa suite, dont les Byzantins vainqueurs s'empresèrent de faire disparaître le souvenir. Au palais de Pavie et au forum de Naples, Théodoric avait également son portrait en mosaïques. Enfin, à la fin du VI^e siècle, à Constantinople, dans le portique Carien, au quartier des Blachernes, l'empereur Maurice faisait peindre une suite de fresques représentant les aventures de sa vie, depuis son enfance jusqu'à son avènement au trône ².

Il faut retenir attentivement ces indications éparses ; on en retrouvera de semblables à toutes les époques de l'art byzantin. Elles montrent quelle erreur on commet en considérant l'art byzantin comme un art exclusivement religieux. Sans doute, de ces représentations profanes, la plupart ont disparu aujourd'hui, et à

1. D'autres mosaïques de style oriental, datant du VI^e siècle, se trouvent en Italie à Casaranello (Haseloff, *I mosaici di Casaranello*. Bollettino d'Arte, I, 1907) et à Albenga (Ainalof, *Les mosaïques de l'ancien baptistère d'Albenga*. *Viz. Vrem.*, VIII, 1901).

2. Théophane, a. 6079, p. 402.

Manuel d'Art byzantin.

peine en retrouve-t-on un écho lointain dans quelques miniatures de manuscrits ou dans quelques objets d'ivoire ou d'émail ; mais c'est un fait certain, qu'à côté de l'art religieux, un puissant courant d'art profane traverse à tous les siècles l'histoire de l'art byzantin. C'est à cette peinture d'histoire que cet art dut, sans doute, le caractère réaliste et monumental qu'il prit de bonne heure, et peut-être est-ce cet art profane qui, comme on l'a dit, a donné l'impulsion à l'art religieux.

III

LES PAVEMENTS HISTORIÉS¹

Aux mosaïques murales il faut ajouter les pavements historiés, qui couvrent le sol des basiliques de leurs motifs géométriques, de leurs rinceaux, de leurs ornements divers. Ils diffèrent doublement des mosaïques murales ; par la matière, où la pierre et le marbre tiennent la place des cubes d'émail ; par le choix des sujets, pris de préférence parmi les scènes pittoresques ou mythologiques, afin de ne point exposer aux souillures des pieds les images sacrées. On a retrouvé un très grand nombre de ces pavements. On se bornera à citer ici les plus caractéristiques.

La grande mosaïque de Kabr-Hiram, près de Tyr, aujourd'hui exposée au Louvre, semble bien dater de la fin du IV^e siècle, plutôt que de la fin du VI^e, où la plaçait Renan. Dans les enroulements d'un rinceau sans fin, figurent, comme en autant de médaillons, des scènes de chasse et de vie champêtre, qui offrent de curieuses ressemblances avec les mosaïques de Sainte-Constance à Rome. Ce sont des animaux divers, des fauves terrassant des biches, puis de petites figures humaines, un berger assis, jouant de la flûte, un paysan, traînant par le licol un âne chargé de paniers, des enfants jouant autour d'un pressoir. Ailleurs, dans des médaillons encore, des bustes allégoriques représentent les mois, les vents, les saisons, tous les motifs familiers à l'art alexandrin.

Les mêmes compositions pittoresques, allégoriques ou mythologiques, se rencontrent dans les pavements historiés qu'on peut dater avec certitude de la fin du V^e ou du commencement du

1. Müntz, *Les pavements historiés du IV^e au XII^e siècle* (R. A., 1876, II et 1877, I), et les ouvrages indiqués plus haut (p. 52).

vi^e siècle. Une mosaïque trouvée à Serdjilla et datée de 473, plusieurs des nombreux pavements retrouvés à Madaba, au pays de Moab, une mosaïque à inscription arménienne de Jérusalem (vi^e siècle) montrent un décor de fleurs, de fruits et d'animaux. Ailleurs c'est le labyrinthe et le Minotaure, Psyché ou Orphée, qui se rencontre en particulier dans une belle mosaïque trouvée à Jérusalem. Dans un cadre, où des médaillons enfermant des animaux prennent place entre des têtes allégoriques, Orphée chante, entouré de bêtes, un centaure et un faune à ses pieds; plus bas, ce sont des scènes de chasse, et, dans un panneau rectangulaire, deux figures de femmes nimbées, séparées par une colonne, et désignées par des inscriptions sous les noms de Theodosia et de Georgia. L'œuvre, certainement chrétienne, et d'art spécifiquement syrien, date du v^e ou vi^e siècle.

C'est au même temps qu'il faut rapporter la plus célèbre des mosaïques de Madaba, celle qui représente une carte de la Palestine. Le trait le plus remarquable de cette vaste composition, d'un travail très soigné et très fin, c'est qu'elle a tous les caractères d'un paysage pittoresque ¹. Sur les ondulations bleues de la mer Morte voguent deux vaisseaux; les poissons nagent dans les rivières, les fauves poursuivent les biches dans le désert parsemé de cactus et de palmiers; les montagnes dressent leurs chaînes à l'horizon; les villes et les villages apparaissent avec leurs tours, leurs portes, leurs édifices les plus célèbres, Bethléem avec la basilique de la Nativité, Jérusalem avec les longs portiques qui la traversent, une place, une haute tour. Ainsi toute la Palestine se déroule, comme à vol d'oiseau, sous les yeux du spectateur. La technique de cette mosaïque, identique à celle des mosaïques murales du v^e et du vi^e siècle, en donne la date. L'inspiration, tout alexandrine, atteste à la fois le goût du pittoresque et de la réalité qui est caractéristique de l'art du vi^e siècle ².

1. Cf. Ainalof, *Origines*, p. 214.

2. Il faut signaler également les remarquables pavements historiques récemment découverts dans la basilique chrétienne de Milet. Dans l'atrium, on voit représentés des animaux de toute sorte, panthère, ours, tigre, faisans, canards, aigles et griffons. Dans le baptistère, aux brebis paissant et aux cerfs buvant à une fontaine s'opposent des tigres dévorant des chevaux, des panthères luttant contre des buffles. Dans l'église enfin, ce sont des motifs géométriques qui couvrent le sol de l'abside et des collatéraux. Cet ensemble fort intéressant; où le style pittoresque alexandrin se pénètre déjà d'influences orientales, est de date antérieure à la construction de Sainte-Sophie (Wiegand, dans *Abhandl. d. Preuss. Akad. d. Wiss.*, 1908, p. 29-32).

Certains pavements africains montrent les mêmes tendances. Dans un bâtiment annexe de la basilique de l'Oued-Ramel en Tunisie, on voit, représenté avec un sentiment très vif de la vie, un chantier de construction, avec l'architecte donnant ses ordres, les ouvriers au travail, le chariot apportant une colonne. Ailleurs, dans un pavement de Gafsa (musée du Bardo), les courses de l'hippodrome sont représentées avec une pittoresque vivacité. Enfin, dans les mosaïques tombales de Lamta et de Tabarka, où hommes, femmes et enfants apparaissent vêtus d'éclatants costumes, le goût du portrait expressif et vivant se manifeste comme dans les monuments de l'Égypte chrétienne¹.

IV

LES ICONES

C'est de cette même tendance réaliste que procèdent les rares icônes qui nous sont parvenues de la première période de l'art byzantin². Un curieux passage de saint Jean Chrysostome parle des portraits peints à l'encaustique (*κηρόχυτος γραφή*), et d'autres témoignages postérieurs attestent que cette technique, employée en Égypte pour la représentation des figures, était en vogue à Byzance au vi^e siècle, et plus tard encore, pour les peintures sacrées. On conçoit donc que les plus anciennes icônes, reproduisant, sur des panneaux de bois, l'image de la Vierge, du Christ et des saints, aient eu le même caractère de vie expressive et réaliste qu'offrent les portraits du Fayoum. Aussi bien, est-ce d'Égypte que proviennent la plupart des monuments de cette sorte actuellement connus. C'est du Sinaï que l'évêque Porphyre Ouspenski a rapporté au musée de Kief les icônes, datant vraisemblablement du vi^e siècle, dont l'une représente deux bustes de saints, où l'on a cru à tort reconnaître Constantin et Sainte Hélène, et l'autre, l'effigie des saints Serge et Bacchus, que domine le médaillon du Christ (fig. 107). On y voit clairement comment la peinture d'icônes dérive de la peinture de

1. Gauckler, *La mosaïque antique : Catalogue du musée Alaoui* (supplément), Paris, 1907.

2. Strzygowski, *Orient oder Rom*, p. 123; *Byz. Denkmäler*, 113-125; Ainalof, *Icones du Sinaï peintes à l'encaustique* (*Viz. Vrem.*, IX, 1902); Kondakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos*, Pétersbourg, 1902, p. 120 suiv.

portraits. Le même caractère, plus naturaliste encore, se rencontre dans deux autres monuments du même musée, une image de saint Jean-Baptiste entre les médaillons de la Vierge et du Christ, une figure surtout de la Vierge portant l'enfant dans ses bras, dont on a pu dire justement que, sans le nimbe qui entoure son visage, personne ne songerait à y reconnaître une figure divine, tant elle res-



Fig. 107. — Les saints Serge et Bacchus. Icone peinte à l'encaustique (Musée de l'Académie ecclésiastique à Kief)

semble aux portraits hellénistiques trouvés dans les tombeaux égyptiens. Ainsi, jusque dans ces monuments, comme dans ceux de même sorte que conserve le musée du Caire, se manifeste le trait dominant et significatif de l'art byzantin au *vi*^e siècle, la recherche de la vérité, substituant de plus en plus à la peinture de genre la peinture d'histoire, et au style symbolique le style monumental.

CHAPITRE IV

LES MONUMENTS DE LA PEINTURE L'ILLUSTRATION DES MANUSCRITS

I. Remarques générales sur la miniature byzantine. Le rôle de la miniature à Byzance. La théorie du prototype et la méthode de Kondakof. — II. Les monuments de la miniature. Les manuscrits profanes. Calendrier de 354. Homère et Virgile. Dioscoride. Cosmas Indicopleustès. Les manuscrits religieux. Genèse de Vienne. Bible de Cotton. Rouleau de Josué. Évangile syriaque de Florence. Évangile d'Etschmiadzin. Évangile de Rossano. Fragments de Sinope. L'Octateuque. Le Psautier. Grégoire de Nazianze. — III. Caractères généraux de la miniature au vi^e siècle.

I

REMARQUES GÉNÉRALES SUR LA MINIATURE BYZANTINE¹

L'illustration des manuscrits, qui nous a conservé comme une image réduite de la grande peinture, a, on l'a vu, ses origines dans l'Égypte alexandrine. C'est dans l'entourage des Ptolémées qu'apparaît pour la première fois l'usage d'orner de miniatures les livres précieux ; c'est de là que, pendant les siècles suivants, cet usage se propagea par tout le monde romain. Dans cette société savante et lettrée, on prit plaisir à illustrer les ouvrages les plus célèbres de la science et de la littérature. Sur les longs rouleaux de papyrus, dont les découvertes récentes nous ont rendu les fragments, comme sur les feuillets de parchemin rassemblés en forme de « codex », le texte s'accompagna d'ornements et de figures parmi lesquels, en général, prit place le portrait de l'auteur. Dans cette ornementation, volontiers on déploya un luxe extrême, surtout dans les manuscrits enluminés à l'intention des souverains : le parchemin fut de pourpre, les lettres d'argent et d'or, les miniatures somptueuses. C'est ainsi que l'empereur Constantin possédait dans sa

1. Pour l'ensemble de ce chapitre, Kondakof, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, Paris, 1886-1891, et les ouvrages de Bayet, *Recherches*, et d'Ainalof, *Origines*.

bibliothèque deux rouleaux écrits en lettres d'or qui contenaient l'Illiade et l'Odyssée et des Évangiles magnifiquement illustrés.

Le rôle de la miniature à Byzance. — Byzance, amie des livres et du luxe, continua volontiers ces traditions alexandrines et demanda fréquemment des modèles à l'art de la grande cité hellénistique. C'est, comme Ainalof l'a remarqué, un fait tout à fait significatif que Constantin ait appelé à Constantinople de nombreux savants alexandrins et fondé une bibliothèque dans l'Octogone où ils donnaient leur enseignement. Avec les hommes, les livres aussi vinrent naturellement d'Alexandrie dans la capitale, et l'art byzantin, on le verra, copia plus d'une fois les brillantes créations dont l'art hellénistique avait paré les ouvrages profanes, ou y chercha des inspirations pour l'illustration des manuscrits religieux. Ainsi, la miniature ne tint pas moins de place dans le monde byzantin que dans le monde antique ; le moyen âge grec nous a laissé par centaines les beaux manuscrits enluminés, dont l'étude a une importance capitale pour l'histoire de l'art byzantin.

En nous offrant en effet une série presque ininterrompue de productions depuis la période la plus ancienne de cet art jusqu'aux derniers jours de l'empire grec, les miniatures présentent ce premier avantage, de combler les lacunes de notre information pour les périodes trop fréquentes où les œuvres monumentales manquent à peu près complètement. En outre, les renseignements qu'elles fournissent sont singulièrement instructifs. Ainsi que Kondakof l'a justement observé, cette branche de l'art eut toujours à Byzance un caractère populaire très accentué, et l'indépendance de l'artiste y fut toujours plus grande que dans les productions de l'art officiel. Non sans doute qu'on doive considérer l'illustration d'un manuscrit comme une œuvre de hasard, passe-temps frivole d'un artiste et produit d'une fantaisie individuelle : un lien étroit rattache toujours le texte et la miniature, et plus d'une fois le sujet a dû être indiqué à l'artiste par un théologien. Pourtant le dogme imposa toujours moins de sévérité à la miniature qu'à la décoration des édifices sacrés : elle put, sans inquiéter l'orthodoxie, interpréter plus librement les idées théologiques du jour, exprimer plus pleinement les tendances diverses, les caractères multiples d'une époque, conserver plus aisément la tradition pittoresque qu'écartait de plus en plus l'art monumental.

Ainsi, la miniature nous apparaît « comme l'expression normale d'un certain milieu ». C'est là, par exemple, à l'époque des icono-

clastes, que se réfugie l'orthodoxie persécutée ; c'est là que l'enthousiasme religieux éclate dans toute sa force individuelle et créatrice¹. Plus tard, « au milieu de l'art élégant et brillant, mais pauvre d'idées, que cultiva la cour de Byzance, » la miniature fut de nouveau « le seul asile peut-être pour un homme libre », et ses productions, bien mieux que les mosaïques ou les peintures contemporaines, « nous représentent la vie publique ou monacale de l'époque². » Ainsi, grâce à la tolérance plus large dont elle jouit, la miniature a pu garder plus de variété, plus de souplesse, plus de puissance créatrice : et par là, elle est tout particulièrement instructive pour l'histoire de l'évolution de l'art byzantin.

La théorie du prototype et la méthode de Kondakof. — Pourtant, quand on compare les manuscrits illustrés d'un même ouvrage, on constate aisément que, malgré les différences de dates, ils offrent souvent des ressemblances frappantes. Or, ces ressemblances ne peuvent s'expliquer que si l'on admet que ces manuscrits se rattachent à un original commun. Il n'y a là, au reste, rien qui doive nous surprendre. C'est, en effet, un fait indéniable que les miniatures d'un manuscrit sont souvent plus anciennes que ne le donneraient à croire la paléographie ou la signature du manuscrit. L'artiste qui était chargé de l'illustration s'est borné bien des fois à reproduire une œuvre antérieure, copiant les images du prototype comme le calligraphe copiait les mots. Ce serait donc se tromper grossièrement que de vouloir juger l'art byzantin de telle ou telle époque d'après les signes purement extérieurs qui attribuent tel manuscrit à cette époque. Mais la conséquence de ces observations, c'est qu'une autre méthode s'impose, si l'on veut étudier scientifiquement les manuscrits illustrés et en dégager la véritable signification historique et iconographique.

S'il est vrai, selon l'expression de Kondakof, que tous les manuscrits illustrés « sont comme la ramification de certains manuscrits types³ », il serait puéril d'étudier un de ces manuscrits isolément, comme quelque chose qui se suffit à soi-même. Tout manuscrit fait partie d'un groupe naturel constitué par toutes les illustrations du même texte. Il faut donc, en histoire de l'art comme en philologie, former des familles de manuscrits en les groupant, non d'après la date ou le caractère de l'exécution, mais d'après leur parenté

1. Kondakof, *Hist. de l'art*, I, 31, 33-34.

2. *Ibid.*, 34.

3. *Ibid.*, 30.

intime, c'est-à-dire d'après les matières qui y sont traitées et les sujets qu'ils représentent. On aura ainsi le groupe des Bibles illustrées, celui du Psautier, celui de l'Octateuque, celui du Ménologe, etc. Dans chacun d'eux, on étudiera les manuscrits en s'efforçant de remonter au prototype dont ils dérivent, de caractériser ce prototype, d'en suivre le développement progressif et les ramifications successives, de reconnaître ce que chaque manuscrit a conservé de l'original ou dans quelle mesure cet original a été transformé au cours des étapes intermédiaires. Ainsi on comprendra vraiment le sens intime de ces miniatures et l'état qu'on en doit faire pour l'histoire de l'art.

Dans cette théorie du prototype, aujourd'hui fort à la mode, il y a assurément une part incontestable de vérité, et dans cette méthode, dont Kondakof a été l'initiateur, on aperçoit aisément tout ce qu'il y a de vraiment scientifique et de fécond. Pourtant on ne saurait dissimuler les réelles difficultés qui l'accompagnent, les dangers certains qu'entraînerait son application exagérée. Il n'est point aisé, d'une part, d'après des répliques de date souvent assez différente, d'apprécier exactement ce que fut le prototype, de déterminer à quelle époque il fut constitué, de reconnaître le degré de fidélité avec lequel les copies reproduisent l'original. A affirmer d'autre part trop absolument l'identité entre les copies et l'original, on courrait grand risque de simplifier arbitrairement et de fausser la réalité des choses. Si presque tous les manuscrits grecs illustrés n'étaient vraiment, comme on l'a dit, « que des répliques de prototypes plus anciens ¹ », si l'artiste avait toujours borné son rôle à n'être qu'un copiste servile, il faudrait conclure du même coup à la stérilité absolue de l'art byzantin, répétant indéfiniment les créations de quelques artistes de génie.

Kondakof lui-même a mis soigneusement en garde contre ces excès possibles de la méthode. « Toutes les copies de manuscrits illustrés que nous possédons, dit-il, ne ressemblent pas d'une façon absolue à leurs originaux : au contraire, chacune d'elles a un cachet particulier ². » Chaque siècle imprime à ces répliques d'un prototype lointain quelque chose de ses goûts propres et de ses tendances dominantes. C'est un fait significatif par exemple que de rencontrer, dans certains manuscrits d'un même siècle, une abondance plus grande de souvenirs classiques. C'est là, comme le dit fort bien Kondakof,

1. Millet, *Art byz.*, 251.

2. Kondakof, *Hist. de l'art*, 62.

« la preuve évidente que l'antiquité inspirait l'art et toute la vie intellectuelle de l'époque. » Ce travail de choix qui, entre des modèles divers, retient plus volontiers les thèmes antiques, est déjà un commencement d'originalité. Mais il y a davantage. Ces copistes, en reproduisant le prototype, ne s'astreignent point à de vains scrupules d'antiquaires : ils le transforment librement selon les idées et le style de leur temps. Et enfin, tous ces prototypes ne datent point uniformément des origines de l'art byzantin : au cours de sa longue existence, cet art, bien des fois, on le verra, s'est montré capable de création. Il y a donc quelques excès à ne voir dans la plus grande partie des manuscrits grecs illustrés que des répliques, et il est aussi périlleux de vouloir à toute force, sous la copie lointaine, reconnaître toujours l'original primitif qu'il serait dangereux de prétendre, sur ces copies, juger absolument l'art de l'époque où elles furent faites. Ce qu'il faut surtout retenir, c'est la méthode de groupement scientifique que Kondakof a appliquée à l'étude des miniatures, méthode féconde qui rapproche en groupes homogènes les manuscrits dispersés dans les bibliothèques d'Europe, qui nous les montre nés dans les mêmes conditions et sous les mêmes influences, et qui, enfin, ne séparant jamais l'illustration du texte qui l'explique, lui donne toute sa signification historique et iconographique.

II

LES MONUMENTS DE LA MINIATURE

Ces remarques générales, qui s'appliquent à l'ensemble de l'histoire de la miniature byzantine, devaient être faites avant d'aborder le détail de cette histoire. Il faut maintenant étudier, d'après la méthode qui vient d'être indiquée, les beaux manuscrits illustrés, assez nombreux, qui nous restent du v^e et du vi^e siècle. On peut les classer d'abord en deux groupes distincts : les manuscrits profanes et les manuscrits religieux.

On comprend aisément la raison de cette double production. En tout temps les Byzantins eurent un goût très vif pour les œuvres de l'antiquité classique, ouvrages de science ou d'histoire, chefs-d'œuvre des poètes fameux. Ils les copièrent volontiers, plus d'une fois en de beaux exemplaires magnifiquement ornés de miniatures, et par là, en tout temps, ils firent large place à l'art profane. Mais l'Église,

d'autre part, adopta la miniature. Dès la fin du iv^e siècle, on le sait, elle avait compris la valeur éducatrice de l'image. La même raison qui la déterminait à emprunter aux livres saints les sujets de la décoration des églises l'amena à encourager l'illustration des ouvrages sacrés. Aux yeux des Pères, le miniaturiste parut capable de donner aux fidèles les mêmes enseignements que le calligraphe : ses compositions semblèrent capables d'exprimer la puissance de l'Évangile, d'une manière plus grossière peut-être, mais plus sensible aussi, et par là plus efficace aux yeux des illettrés. En conséquence, l'image prit place dans les livres sacrés, tantôt sur les longues bandes des rouleaux, tantôt sur les feuillets plus commodes à manier des manuscrits, tantôt introduite dans le texte ou à la marge, tantôt se déployant plus largement en de vastes compositions de pleine page. Mais l'illustration eut en outre une autre tâche plus délicate et plus haute : à côté de l'initiation grossière qu'elle donnait aux illettrés, elle fournit, par l'interprétation qu'elle donna de certaines idées théologiques, par la traduction qu'elle fit de certaines allusions ou de certains symboles, comme un commentaire figuré des textes sacrés à l'usage des initiés. Sous l'une et l'autre forme, elle offrait à l'Église un moyen puissant d'agir sur les esprits ; l'Église ne le négligea point. Les manuscrits religieux nous sont parvenus en quantité considérable, et ils forment les groupes les plus divers.

Les manuscrits profanes. — *Calendrier de 354*¹. — Parmi les manuscrits de la série profane, le plus ancien en date est le Calendrier illustré de 354, exécuté à Rome, mais par un artiste certainement oriental, au temps des fils de Constantin le Grand. Nous ne le connaissons plus que par des copies faites au xvii^e siècle d'après deux originaux depuis lors détruits, et ce n'est plus que par de vagues contours, fort éloignés du style primitif, que nous pouvons entrevoir ce que fut cette œuvre réellement remarquable. Il est aisé de voir pourtant combien elle était conforme aux traditions de l'art hellénistique. Les miniatures qui représentent les mois sont des compositions pittoresques, d'une vivacité et d'une grâce charmantes, qui offrent le caractère antique dans toute sa pureté. Les figures y sont encadrées d'architectures fantaisistes, qui rappellent les décorations pompéiennes et annoncent

1. Strzygowski, *Die Kalenderbilder des Chronograph vom Jahre. 354*, Berlin, 1888.

les architectures luxueuses et compliquées des mosaïques de Salonique et de Ravenne. D'autres allégories, plus lourdes et plus pompeuses, personnifient les principales villes de l'empire : Rome avec la Victoire et Plutus, Constantinople avec des génies chargés de guirlandes, Alexandrie, Trèves tenant un barbare par les cheveux. En tête enfin, trois feuilletts montrent les dieux protecteurs de l'empire sous forme de statues placées sur un arc de triomphe, le Génie de l'empereur entre deux Victoires, enfin Constantin II et Constance en grand costume de cérémonie. Il y a un contraste visible entre le frontispice et les figures qui illustrent le calendrier lui-même : la magnificence des costumes, la richesse de l'ornementation, les architectures même, qui ne sont point sans analogie avec celles de l'Évangile syriaque dont on parlera plus loin, laissent déjà, dans cette illustration tout antique, entrevoir l'influence de l'Orient.

*Homère et Virgile*¹. — L'Iliade de l'Ambrosienne et le Virgile du Vatican (n° 3225) se rattachent pareillement, par le choix des sujets, le style, la technique, à la tradition antique, telle que la constitua le goût alexandrin. Dans ces deux manuscrits, dont la date est placée d'ordinaire entre le iv^e et le v^e siècle, les miniatures forment de petits tableaux de dimensions inégales, intercalés dans le texte et encadrés de simples filets. L'un et l'autre sont incomplets. L'Iliade comprend 58 miniatures, où Kondakof reconnaît justement « le style et la manière des meilleures fresques de Pompéi ». On y voit des batailles, des assemblées de dieux, de superbes figures de héros combattants, et ailleurs, des scènes de genre, dramatiques ou charmantes, des paysages délicieux, des personnifications, telles que la Nuit drapée d'un voile vert sombre ou le Scamandre nageant au milieu des ondes violacées, autant de traits qui rappellent la tradition hellénistique. Il y a dans tout cela beaucoup d'animation, beaucoup de science de la composition, un sentiment artistique remarquable, avec une tendance peut-être excessive à la grâce. Le coloris, où domine le rouge pourpre, est tour à tour accentué et doux. Malheureusement, dans cette œuvre de maître, aucun trait n'apparaît qui puisse caractériser l'art chrétien à son berceau. C'est une copie facile, un peu négligée parfois, d'un original purement antique.

Il en est de même des 50 miniatures que conserve le Virgile du

1. P. de Nolhac, *Le Virgile du Vatican*, Paris, 1897.

Vatican. Tout y est antique, les costumes et les ameublements, les cérémonies religieuses et les attributs des dieux, les personnages et les épisodes. Les scènes idylliques et mythologiques, conformes au goût alexandrin, y tiennent une grande place, en particulier dans les illustrations des Géorgiques. Le dessin et le coloris y ont encore une simplicité toute classique. Pourtant, l'exécution ne vaut point la conception, ce qui semble bien indiquer qu'on est en présence d'une copie d'un original plus ancien. Plusieurs mains, assez inégales, ont travaillé à l'illustration, et certains procédés techniques, par exemple l'emploi des rehauts d'or, annoncent déjà la facture des miniatures byzantines.

*Dioscoride*¹. — Le Dioscoride de Vienne prête à des remarques semblables. Il a été exécuté à Byzance pour la princesse Juliana Anicia, qui mourut en 524; mais il est de toute évidence la copie d'un original beaucoup plus ancien. Que cet original vienne d'Alexandrie, comme Ainalof l'a établi avec beaucoup de vraisemblance, ou qu'il ait été exécuté en Asie Mineure, comme le veut Strzygowski, il n'importe guère : il est l'œuvre évidemment d'un art purement hellénistique. Ce sont des compositions tout antiques que ces deux groupes de médecins célèbres qui figurent aux premiers feuillets du manuscrit, et dont on retrouve déjà le prototype dans une mosaïque de la villa de Caracalla; plus loin, les épisodes où l'auteur est représenté en conversation avec des figures féminines qui personnifient la découverte (Euresis) et l'attention (Epinolia) ne sont pas moins caractéristiques. Ces portraits d'auteur sont un des traits ordinaires de l'illustration des manuscrits alexandrins, et il n'est point impossible qu'ils aient déjà figuré sous cet aspect dans la première édition du traité de Dioscoride. Ailleurs sont représentées des plantes médicinales, dont la connaissance exacte était facile grâce aux jardins botaniques qui existaient à Alexandrie ou à Pergame, et que pour cette raison les manuscrits alexandrins reproduisaient volontiers. L'une d'elles, « le chêne marin » (une variété de corail), est curieusement accompagnée d'une figure mythologique représentant Thétis (la mer) couronnée de pattes de homard et accouplée sur un monstre marin.

1. Premerstein, Wessely et Mantuani, *De codicis Dioscuridei Aniciae Julianæ Vindobonensis historia, forma, scriptura, picturis*, Leyde, 1906; cf. Premerstein, *Anicia Juliana im Wiener Dioskurides Codex* Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. allerhöchsten Kaiserhauses, t. XXIV), Vienne, 1903, et Diez, *Die Miniaturen des Wiener Dioskurides* (Byz. Denkmäler., III), Vienne, 1903.

Une seule miniature peut être considérée comme l'œuvre propre de l'artiste du *vi*^e siècle : c'est celle qui représente le portrait de la princesse Juliana (fig. 108). Au centre d'un cercle que découpent deux carrés entre-croisés, elle est assise sur un trône,



Fig. 108. — Juliana Anicia. Miniature du manuscrit de Dioscoride (Vienne) (d'après Premierstein)

vêtue d'un costume somptueux ; à ses côtés se trouvent deux jeunes filles personnifiant la Magnanimité et la Réflexion ; à ses pieds, un génie ailé figure « le désir de la sagesse créatrice » et une jeune femme agenouillée symbolise « la reconnaissance des arts. » Dans les triangles de l'encadrement, des ouvriers s'occupent aux divers travaux des arts. L'exécution est assez élégante, les attitudes naturelles et simples, le fond bleu clair, sur lequel se

détachent les figures, d'un heureux effet. L'œuvre, avec ses personifications, ses génies ailés, ses scènes de genre, est encore conçue dans le pur goût alexandrin. Ainsi, au commencement du vi^e siècle,



Fig. 109. — Le sacrifice d'Isaac. Miniatures du manuscrit de Cosmas (Bibliothèque Vaticane), d'après Stornajolo, *Le miniatura della Topografia cristiana di Cosma Indicopleuste*.

l'art byzantin conservait soigneusement les traditions de l'art hellénistique ; il copiait les modèles antiques et s'en inspirait dans ses œuvres propres. Toutefois certains éléments nouveaux s'ajoutaient déjà, dans la technique, à ces survivances classiques : l'emploi de l'or et des couleurs vives relève des procédés byzantins.

Cosmas Indicopleustès ¹. — Au même groupe d'ouvrages inspirés de la tradition pittoresque alexandrine, on doit rattacher une œuvre capitale, qui forme en quelque manière la transition de la miniature profane à la miniature religieuse: c'est la *Topographie chrétienne* de Cosmas Indicopleustès. L'auteur était un Alexandrin, qui vécut et écrivit vers le milieu du VI^e siècle; l'œuvre nous est



Fig. 110. — La vision d'Isaïe. Miniature du manuscrit de Cosmas (Bibliothèque Vaticane). Phot. communiquée par M. Millet.

parvenue par plusieurs manuscrits, l'un au Vatican (Gr. 699), qui est du VII^e siècle, les deux autres, de date postérieure, conservés à la Laurentienne et au Sinaï. Tous trois sont des copies d'un original plus ancien, datant du siècle de Justinien et publié à Alexandrie par l'auteur lui-même, et ils nous fournissent ainsi les informations les plus précieuses pour apprécier les goûts et les tendances de l'art de ce temps.

De même que le texte de l'ouvrage, l'illustration, telle que la constitua le VI^e siècle, unit les données de la science alexandrine et l'histoire du christianisme. On y trouve d'une part des cartes, des dessins géométriques semblables à ceux qui illustrent la géographie de Ptolémée, des représentations de la Terre sous la forme d'une île

1. *Le miniature della Topografia cristiana di Cosma Indicopleuste*, éd. Stornajolo, Milan, 1908; cf. Kondakof, *Voyage au Sinaï*, Odessa, 1882.

quadrangulaire entourée par l'Océan et flanquée de quatre vents qui soufflent dans des conques, ou bien d'une montagne derrière



Fig. 111. — Daniel et les lions. Miniature du manuscrit de Cosmas (Bibliothèque Vaticane).

laquelle se lèvent et se couchent le soleil et la lune, puis des animaux, souvent dessinés d'après nature, des plantes, des fruits, des monuments, bref tout ce que savaient l'astronomie, la cosmographie, la botanique et la zoologie de l'époque. Et d'autre part l'histoire chrétienne est représentée soit par des figures isolées de prophètes et d'autres personnages bibliques, soit par des scènes

empruntées à l'Ancien et au Nouveau Testament. C'est Moïse recevant les tables de la loi, le sacrifice d'Isaac (fig. 109), l'enlèvement



Fig. 112. — Le Christ, la Vierge et des saints. Miniature du manuscrit de Cosmas (Bibliothèque Vaticane).

d'Elie au ciel, la vision d'Isaïe (fig. 110), la vision d'Ezéchiel, Daniel dans la fosse aux lions (fig. 111) ; c'est la conversion de saint Paul ou la lapidation de saint Etienne. Beaucoup de ces scènes sont représentées en plusieurs tableaux marquant les différentes phases de l'événement, et qui sont superposés souvent dans le même cadre : c'est, avec l'absence de fonds colorés et la suppression presque générale du sol sur lequel posent les personnages, une des particularités les plus remarquables du manuscrit de Cosmas.

Le même mélange d'inspirations diverses se rencontre dans la composition et le style : aux souvenirs du passé se mêle l'esprit particulier de l'art grec nouveau ; à la tradition alexandrine se joint le style monumental. Ainalof a signalé toute une série de détails qui montrent le rapport étroit du Cosmas avec l'art alexandrin. Ce sont les emprunts faits aux monuments et aux mœurs de l'Égypte, le goût des personnifications (le Jourdain, le Soleil, la Mort), la fréquence des scènes champêtres, l'habileté à traiter le nu. Mais, tandis que certaines compositions, comme le sacrifice d'Isaac, s'inspirent de l'iconographie chère à l'Égypte, d'autres, au contraire, telles que l'épisode de Jonas ou l'enlèvement d'Élie, rappellent l'art des Catacombes, et d'autres semblent vraiment des copies de mosaïques contemporaines. Telle est en particulier la belle miniature en pleine page où cinq personnages, le Christ, la Vierge, saint Jean-Baptiste, Zacharie, sainte Élisabeth sont symétriquement rangés au-dessous des médaillons contenant les images de sainte Anne et de saint Siméon (fig. 112). « L'attitude de ces figures, la sérénité religieuse de leurs visages, l'or qui éclate sur le fond des nimbes et sur les vêtements, tout concourt à donner à cette miniature un aspect original et saisissant. On retrouve ici le même esprit qui a présidé à l'ordonnance d'un grand nombre de mosaïques et qui s'est perpétué dans l'art byzantin ¹ ». C'est le style monumental se substituant à la tradition pittoresque de l'art hellénistique. Et de même certaines compositions, telles que le Jugement dernier (fig. 113), apparaissent déjà, par leur ordonnance en zones superposées, comme le prototype dont s'inspirera, malgré certaines modifications, l'art byzantin des siècles postérieurs. Les costumes enfin sont en général les costumes byzantins.

Dans l'histoire de l'art du vi^e siècle, le manuscrit de Cosmas a donc une importance extrême. Par les idées, il est nettement alexandrin, comme le marque le parallélisme des deux Testaments, conforme à l'exégèse symbolique de l'art d'Alexandrie. Par le style, il s'écarte déjà des principes de l'art hellénistique, et c'est ce qui fait son intérêt. Grâce à lui, toute une série de compositions nouvelles et de types nouveaux sont entrés pour toujours dans l'iconographie byzantine ; de là viennent en particulier ces types d'hommes solides, aux épaules carrées, aux mains puissantes, aux pieds bien posés, à la musculature robuste, au corps souple se mou-

1. Bayet. *Recherches*, 70-71.



Fig. 113. — Le Jugement dernier. Miniature du manuscrit de Cosmas (Bibliothèque Vaticane), d'après Stornajolo, *Le miniature della Topografia cristiana di Cosma Indicopleuste*.

vant librement dans leurs amples vêtements, que nous rencontrons fréquemment dans l'art du *vi*^e siècle et qui apparaissent comme d'origine alexandrine.

Les manuscrits religieux. — Toutes les œuvres que nous venons



Fig. 114. — Isaac chez Abimélech. Miniature de la Genèse de Vienne (d'après Hartel et Wickhoff).

d'analyser sont des copies plus ou moins fidèles d'originaux sortis des ateliers alexandrins, mais où le *vi*^e siècle, conformément aux tendances générales de l'époque, tend à substituer le style monumental à la pittoresque fantaisie de l'art hellénistique. Les mêmes caractères et la même évolution se retrouvent dans la miniature religieuse

Dès le *iv*^e siècle, il exista une édition illustrée de la Bible, comme le prouvent la bible latine, l'*Itala*, récemment découverte à Quedlinbourg, et les mosaïques qui décorent la grande nef de Sainte-Marie-Majeure¹. De cette édition primitive, nous ne possédons aucun

1. Richter et Taylor, *The golden age of classic christian art*, Londres, 1904.

exemplaire grec complet¹. Certaines parties seulement des livres saints nous ont été conservées dans des manuscrits illustrés.

*Genèse de Vienne*². — L'un des plus anciens est la Genèse de Vienne, qui date du v^e siècle. Le manuscrit, très incomplet, ne comprend plus que vingt-quatre feuillets, qui mènent du péché originel jusqu'à la mort de Jacob. Comme l'Évangile de Rossano.



Fig. 115. — Laban et Jacob. Miniature de la Genèse de Vienne (d'après Hartel et Wickhoff).

avec lequel il offre des points de ressemblance remarquables, il est écrit en lettres d'argent et d'or sur un parchemin de pourpre. A-t-il été exécuté, comme le pense Strzygowski, dans la Syrie du Nord ou en Cappadoce? Je ne sais. En tout cas l'œuvre est profondément pénétrée de la tradition hellénistique.

Plusieurs artistes, cinq, au jugement de Wickhoff, ont colla-

1. La Bibliothèque Nationale vient d'acquérir une bible syriaque (Syr. 341), écrite au ix^e siècle, mais dont l'illustration, inspirée de modèles plus anciens, est fort curieuse. Le style, qui par certains détails rappelle le Cosmas, offre le même mélange de traditions pittoresques et de compositions monumentales: l'influence orientale y est très fortement accusée (Cf. Omont, dans Mon. Piot. t. XVI).

2. Hartel et Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Vienne, 1895; cf. Strzygowski, *Eine alex. Weltchronik*, p. 182-183.

boré à cette illustration, dont ils semblent avoir puisé les éléments à une double source. Ainalof distingue ingénieusement deux groupes parmi les miniatures de la Genèse. Les unes, à fond coloré, avec des ciels clairs ou chargés de nuages, forment de vrais petits tableaux rectangulaires et semblent copiés sur quelque manuscrit illustré dans le style de l'Iliade ou du Virgile. Les autres, où l'on a conservé le fond pourpre du parchemin,



Fig. 116. — Eliézer et Rébecca. Miniature de la Genèse de Vienne (d'après Hartel et Wickhoff).

se développent en une suite ininterrompue, souvent sans cadre, d'une page à l'autre, ou se superposent en deux registres; visiblement elles reproduisent un rouleau analogue au rouleau de Josué, dont on a découpé les épisodes. Mais l'un et l'autre original se rattachaient nettement à l'art antique. Nul sentiment religieux, nulle solennité ne se rencontrent dans ces miniatures. Ce sont des scènes de genre, telles que l'épisode de Jacob et d'Ésaü, où l'on voit Ésaü suivi de ses chiens et Jacob faisant la cuisine, telles que l'histoire tout entière de Joseph dans la pittoresque variété de ses représentations familières (fig. 114). Ce sont des épisodes idylliques, comme Jacob paissant ses troupeaux ou reçu sous la tente de Laban (fig. 115). Le paysage y tient une large place. Les allégories n'en sont point absentes : la nymphe de la source préside à la rencontre d'Eliézer et de Rébecca (fig. 116). Toute cette illustration a

un caractère de naïveté gaie et amusante qui la rapproche des miniatures du Virgile et de l'Iliade. Il semble que les premiers artistes qui ont enluminé la Bible en aient conçu l'illustration absolument comme celle des poèmes épiques, du moins dans certaines parties telles que l'histoire des premiers hommes et des patriarches. Aussi tout y est-il plein de la tradition hellénistique. Le type des visages est grec comme la technique ; les constructions, les jardins, les épisodes mettent sous nos yeux tous les détails de la vie antique. Une seule miniature, l'alliance de Noé avec Dieu, porte la marque du style monumental des églises chrétiennes.

Bible de Cotton ¹. — Je ne nommerai que pour mémoire les fragments de la Bible de Cotton, détruite par un incendie en 1731, [et que conserve le Musée Britannique. On sait que cette illustration a été copiée avec une surprenante exactitude dans les mosaïques du narthex de Saint-Marc de Venise. Le manuscrit date du vi^e siècle, et il offre d'assez remarquables analogies avec la Genèse de Vienne, en particulier dans l'emploi des figures allégoriques. L'exécution toutefois se rapproche davantage de la manière byzantine. L'or des vêtements, la prédilection pour les couleurs claires et éclatantes, le rose et l'azur en particulier, y sont caractéristiques. Ces traits se retrouvent en effet dans les autres manuscrits exécutés au vi^e siècle, comme le Dioscoride ou l'Évangile de Rossano.

Rouleau de Josué ². — La Bibliothèque Vaticane (Pal. Gr. 431) nous a conservé un remarquable spécimen de ces rouleaux où fut découpée l'illustration de la Genèse de Vienne et de la Bible de Cotton. C'est un parchemin, long d'environ 10^m 50, haut de 0^m 31, sur lequel se déroulent en une suite ininterrompue les exploits de Josué. Il date du v^e ou du vi^e siècle. Cette illustration ne s'inspire nullement, comme on l'a cru parfois, des bas-reliefs historiques romains, tels que ceux de la colonne Trajane ; elle se rattache plutôt, comme la Genèse de Vienne et plus encore qu'elle, à ces rouleaux illustrés qui contenaient les poèmes épiques de Virgile et d'Homère. C'est une épopée guerrière que cette histoire de Josué, pleine de sièges, de batailles, qui sont représentés avec une animation, un mouvement, un sens de l'effet dramatique et une habileté de groupement tout à fait

1. *Catalogue of ancient manuscripts in the British Museum, Part I, Greek*, Londres, 1881. Cf. Tikkanen, *Die Genesismosaiken in Venedig*, Helsingfors, 1889.

2. *Il rotulo di Giosué* (Codices Vaticani, V), Milan, 1907.

remarquables (fig. 117). Un trait particulièrement intéressant et bien alexandrin se marque dans la place que tiennent dans ces miniatures les personnifications. Les villes, les fleuves, les montagnes, sont symbolisés par d'élégantes figures d'une grâce tout antique



Fig. 117. — Josué recevant les rois vaincus. Miniature du manuscrit de Josué (Bibliothèque Vaticane), d'après *Il rotulo di Giosué*.

(fig. 118) : c'est un fleuve couché à demi-nu auprès de son urne renversée ; c'est une ville assise près de ses remparts, la tête couronnée de tours ; c'est un dieu des montagnes étendu au sommet de la colline. Toutefois, entre les compositions et l'exécution, il y a un assez curieux contraste, et par la facture ces peintures sont bien inférieures à celles de la Genèse. C'est évidemment que l'on se trouve ici en présence d'une copie d'un original plus ancien qui,

d'après Strzygowski, remonterait jusqu'à une époque antérieure à Constantin. En tout cas, comme la Genèse et les manuscrits profanes, l'œuvre est profondément pénétrée des traditions hellénistiques.



Fig. 118. — Josué et l'ange devant Jéricho. Miniature du manuscrit de Josué (Bibliothèque Vaticane), d'après *Il rotulo di Giosué*.

Il en va tout autrement, si de l'Ancien Testament on passe à l'illustration des Évangiles. D'autres influences s'y manifestent, plus spécifiquement orientales ; l'art syro-palestinien y tient plus de place que l'art alexandrin. Au style pittoresque se substitue une tendance très caractérisée vers le style monumental : c'est ce que démontrent amplement plusieurs beaux manuscrits du VI^e siècle.

Évangile syriaque de Florence. — La Laurentienne de Florence conserve un évangile syriaque enluminé en l'an 586 par un moine nommé Rabula dans un couvent de Zagba en Mésopotamie. Il semble bien que Rabula ait copié un original grec, mais cet original se rattachait nettement à la tradition de l'art asiatico-oriental, tel que le cultivaient surtout les monastères. Un des traits les plus caractéristiques de cet art, c'est la grande place qu'il fait à l'ornementation. Sur presque tous les feuillets du manuscrit, on

rencontre de grands encadrements architecturaux, de hauts portiques soutenus par de frêles et élégantes colonnettes, tout un



Fig. 119. — L'Ascension. Miniature de l'évangile syriaque de Florence (Phot. communiquée par M. Venturi).

ensemble de formes dont beaucoup n'ont plus rien d'antique. Sur le faite et au pied de ces légères constructions, sont placés des fleurs, des oiseaux, des animaux, traités dans un style gracieux et recherché. Sur les côtés, se disposent des miniatures de petite dimension, représentant, pour la plupart, des scènes évangéliques, et qui ont un

caractère historique très marqué. Plus loin, sous des arcades, sont figurés les évangélistes écrivant, dont le type, inspiré des portraits d'auteurs profanes, se rencontre ici pour la première fois dans



Fig. 120. — La Pentecôte. Miniature de l'évangile syriaque de Florence (Phot. communiquée par M. Venturi).

l'iconographie chrétienne. Enfin, de grandes compositions en pleine page, encadrées, à la façon des mosaïques, de motifs géométriques ou inscrites sous des arcades, représentent la Crucifixion, la Résurrection, l'Ascension (fig. 119), la Pentecôte (fig. 120), la Vierge avec l'Enfant et le Christ assis entre deux évêques et deux moines.

Ainalof a justement signalé l'étroite parenté qu'offrent ces compositions avec les scènes figurées sur les ampoules de Monza, où sont reproduites, on le sait, certaines mosaïques fameuses des sanctuaires palestiniens. Ceci prouve à la fois le lien très étroit qui unit cet art syrien à la Palestine et explique le style monumental de ces compositions. Si, malgré la richesse et l'élégance de l'ornementation, l'exécution générale du manuscrit est médiocre, ces grandes pages n'en sont pas moins fort remarquables par leur arrangement. On y trouve plus d'une fois le premier exemple iconographique de telle ou telle scène, depuis lors consacrée par les siècles. Les personnages également sont dignes d'attention : leur stature ramassée, un peu lourde et trapue, n'a, pas plus que leur visage, gardé la beauté des types antiques. Avec son ovale amaigri, son nez mince, ses grands yeux noirs, sa bouche menue, la Vierge offre un aspect caractéristique qui subsistera dans l'art byzantin ; et pareillement le Christ, avec ses yeux noirs, sa barbe épaisse et noire, son front étroit qu'ombrage une ample chevelure noire tombant jusque sur les épaules, annonce un art nouveau. On voit, pour le noter en passant, tout ce que doit l'iconographie byzantine à la Syrie et à la Palestine, et combien l'influence de ces régions a modifié l'aspect de l'art¹.

*Évangile d'Etschmiadzin*². — On peut rapprocher du manuscrit de Florence un autre évangile syriaque, provenant de Mardin, et datant du vi^e siècle, que conserve la Bibliothèque nationale (n^o 33) et surtout l'évangile d'Etschmiadzin, copie arménienne faite en 989 d'après un original plus ancien, et qui d'ailleurs conserve à la fin quatre miniatures du vi^e siècle provenant du manuscrit primitif. On y trouve, comme dans l'évangile de Rabula, cette riche ornementation architectonique, arcades couronnées de fleurs et d'oiseaux, qui atteste des influences orientales (fig. 121), et des compositions — images d'apparat, comme la Vierge trônant, ou des scènes évangéliques, comme l'Adoration des Mages ou l'Annonciation. — qui s'ordonnent avec la symétrie et selon les principes du style monumental (fig. 122). Dans les miniatures originales du vi^e siècle subsistent encore quelques traits hellénistiques. Mais l'ensemble, comme dans le manuscrit de Rabula, montre d'étroits rapports avec l'art monumental de la Palestine. L'Adoration des Mages, avec les

1. Cf. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters in München*, 87 suiv.

2. Strzygowski, *Das Etschmiadzin-Evangeliar* (Byz. Denkmäler, I. Vienne, 1892).

architectures fantaisistes qui en occupent le fond, semble copiée sur les mosaïques de la façade de Bethléem. Certains détails du Sacrifice d'Abraham ne s'expliquent que par l'iconographie palestinienne.

*Évangile de Rossano*¹. — Le plus important par son illustration des évangélistes grecs de la première période est le célèbre manuscrit, écrit en lettres d'argent sur parchemin de pourpre, que possède la cathédrale de Rossano. Il date de la fin du VI^e siècle, et aurait,



Fig. 121. — Miniature de l'évangélaire d'Étschmiadzin (d'après Strzygowski, *Das Etschmiadzin-Evangeliar*).

d'après Strzygowski, été exécuté en Asie Mineure, d'après Haseloff, en Égypte ou en Syrie. Fort apparenté par la facture à la Genèse de Vienne, il conserve certains traits de la tradition hellénistique, par exemple le portrait d'évangéliste écrivant sous la dictée d'une figure allégorique, et qui rappelle les portraits d'auteur du Dioscoride. Pourtant il offre encore plus de traits communs avec les évangiles syriaques. Comme eux, il est un produit de l'école monastique; comme eux, il prête au Christ un type oriental; comme eux, il emprunte à la Palestine

plusieurs traits de l'iconographie; comme eux, et plus fortement accusé encore, il donne aux compositions un caractère monumental. La plupart des douze grandes miniatures du manuscrit de Rossano semblent inspirées de mosaïques. La Communion des Apôtres, avec son Christ deux fois figuré, les Vierges sages et les Vierges folles, avec la porte qui occupe le milieu de la scène, rappellent, par leur disposition, la décoration d'un hémicycle d'abside; les deux épisodes représentant le Christ devant Pilate

1. Haseloff, *Codex purpureus Rossanensis*, Berlin, 1898; Munoz, *Il codice purpureo di Rossano*, Rome, 1907. Cf. Strzygowski, *Alex. Weltchronik*, 181-183.

fig. 123-124) devaient décorer un tympan. Les autres compositions, avec leur absence de cadres, leurs personnages tous au même niveau, leur mince ligne de sol, sans paysage, semblent empruntées à quelque longue frise disposée sur les murs d'une grande nef; et de même les prophètes qui les accompagnent, alignés sous les scènes et à moitié cachés par des rouleaux déployés, semblent avoir une origine pareille. Enfin, le fond de pourpre du manuscrit remplace admirablement les fonds bleu ou or des mosaïques. Il faut remarquer, en outre, l'absence presque complète d'éléments symboliques, la tendance marquée vers les représentations historiques. Les deux jugements de Pilate sont, à cet égard, particulièrement remarquables, par l'exactitude des costumes comme par le réalisme des figures. Par là, plusieurs des peintures du Rossanensis rappellent les mosaïques de Saint-Apollinaire-Neuf à Ravenne. Enfin l'œuvre a par ailleurs encore une importance considérable : elle annonce l'iconographie de la seconde époque byzantine, et ses compositions fournissent des prototypes qui seront fréquemment imités au XI^e et au XII^e siècle (Entrée à Jérusalem, Bon Samaritain, Résurrection de Lazare, Communion des Apôtres, etc.).



Fig. 122. — Miniature de l'évangélaire d'Etschmiadzin (d'après Strzygowski, *Das Etschmiadzin-Evangeliar*).

*Fragments de Sinope*¹. — Un fragment d'évangélaire provenant de Sinope, et récemment acquis par la Bibliothèque Nationale.

1. Omont, *Peintures du manuscrit grec de l'Évangile de saint Mathieu* (Mon. Piot, VII, 1901); *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1902; Munoz, *Codex purpureus Sinopensis* (NBAC, XII).



Fig. 123. — Pilate et les Juifs. Miniature du *Codex Rossanensis* (d'après Haseloff)



Fig. 124. — Le Christ devant Pilate. Miniature du *Codex Rossanensis* (d'après Haseloff)

offre le même style que le *Rossanensis*. Écrit en lettres d'or sur parchemin de pourpre, il ne contient plus que cinq miniatures, qui décorent l'évangile selon saint Matthieu. Comme dans le manuscrit de Rossano, des prophètes vus à mi-corps marquent la concordance des deux Testaments; les scènes ont pareillement un caractère historique très accusé (fig. 125). L'œuvre date du *vi*^e siècle. Toutefois elle appartient à une famille différente d'évangiles illustrés, dont



Fig. 125. — Hérodiade et la décollation de saint Jean-Baptiste. Miniature de l'évangile de Saint Matthieu (Bibliothèque Nationale), d'après Omont, *Fac-similés des miniatures*.

nous trouverons plus tard de nombreux exemplaires : c'est celle où, au lieu d'être condensée dans des frontispices, l'illustration se développe à travers le texte.

Tels sont les manuscrits illustrés qui nous sont parvenus du *v*^e et du *vi*^e siècle. Mais, dès ce moment, existaient ou se créaient des prototypes pour l'illustration d'autres livres sacrés. De ceux-là, les originaux ou les copies de date ancienne sont perdus, et nous ne les connaissons plus que par des répliques d'époque souvent fort postérieure. Néanmoins, ces copies conservent assez de traces de la composition primitive pour permettre d'entrevoir ce que fut le prototype. Sans vouloir donc empiéter sur l'étude de manuscrits que nous rencontrerons plus tard, il importe de noter au moins brièvement ici, pour donner une idée complète de l'activité artistique de l'époque, ces œuvres diverses où s'exerça le talent des miniaturistes.

L'Octateuque. — Le rouleau de Josué, dont il a été question tout à l'heure, n'est qu'un fragment du recueil plus vaste qu'on appelle l'*Octateuque*. De cette collection de livres saints nous ne possédons

pas moins de six manuscrits illustrés, datant pour la plupart du XI^e ou XII^e siècle, et dont les miniatures semblent par leur disposition indiquer qu'elles ont été découpées dans un rouleau. Entre cette illustration d'autre part et celle du rouleau de Josué, la ressemblance est frappante et la parenté évidente. Or, comme il est impossible d'admettre que, par un hasard invraisemblable, le rouleau du VI^e siècle se soit trouvé entre les mains des copistes bien postérieurs de l'Octateuque, il faut conclure que ces divers manuscrits procèdent d'un original commun, d'un rouleau de provenance alexandrine contenant les huit premiers livres de la Bible et qui existait dès le V^e ou VI^e siècle.

Le Psautier. — De même le Psautier paraît avoir été illustré de très bonne heure. Les psaumes, on le sait, ont tenu une grande place dans la liturgie de l'Église primitive ; ils ont fort occupé la pensée des Pères du IV^e siècle. Dès le milieu du V^e siècle, un évêque de Ravenne faisait peindre dans le triclinium de sa cathédrale une illustration du psaume 148 ; dans une catacombe chrétienne découverte à Kertch et datée de 491, la décoration des murailles est formée par des inscriptions tirées des Psaumes, et reproduisant, entre autres, le texte entier du psaume 90¹ ; enfin, c'est un sujet fréquemment reproduit sur les étoffes que le Christ remettant le psautier à saint Pierre. On est donc fondé à croire que de bonne heure ce livre populaire et vénéré fut illustré de miniatures, et c'est ce que confirme l'aspect tout antique des belles miniatures qui décorent le célèbre Psautier de Paris (Gr. 139). Le manuscrit est du X^e siècle, mais il reproduit de toute évidence un prototype beaucoup plus ancien, dont le pays d'origine semble être l'Asie Mineure, et dont l'inspiration, comme celle du rouleau de Josué, est tout à fait hellénistique. Certainement ce prototype existait au V^e ou VI^e siècle. Un autre prototype semble, dès la même époque, s'être constitué en Syrie².

Grégoire de Nazianze. — Dès cette époque aussi était constituée l'illustration des principaux Pères de l'Église, qui tiennent une si grande place dans les préoccupations des théologiens et des fidèles. Cela paraît évident en particulier pour Grégoire de Nazianze. Le beau manuscrit de la Bibliothèque nationale (Gr. 510), enluminé dans

1. Kulakovski, *Ein altchristl. Grabkammer in Kertch aus 491* (RQ, 1894).

2. Strzygowski, *Alex. Weltchronik*, p. 182 ; *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, 89 ; Baumstark, *Frühchristlich-syrische Psalterillustration* (O. Ch., 1905).

la seconde moitié du ix^e siècle pour l'empereur Basile I^{er}, suppose un prototype beaucoup plus ancien. Certaines scènes, comme la Vision d'Ezéchiel, conservent encore le coloris de la peinture antique ; dans beaucoup d'épisodes évangéliques, on sent l'imitation de vieux modèles. Le fait apparaît surtout de façon frappante dans la manière dont sont mises en relief et traitées, par exemple dans le Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne, les allusions mythologiques ou poétiques, dans la façon tout antique dont sont illustrés, dans un manuscrit de Jérusalem et dans le Coislin 239, certains passages des homélies évoquant des scènes champêtres ou des souvenirs païens. Or, certains de ces passages avaient été, au vi^e siècle, abondamment commentés par des scholiastes érudits. Ici encore tout permet donc d'admettre l'existence d'un prototype dès l'époque de Justinien.

Nous retrouverons plus tard ces manuscrits : il fallait pourtant dès maintenant en signaler les origines lointaines. Elles montrent en effet tout ce que le vi^e siècle conservait de la tradition hellénistique ; elles expliquent comment, par l'intermédiaire surtout des manuscrits illustrés, la Renaissance byzantine du x^e siècle put retrouver le contact de la culture antique.

III

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA MINIATURE AU VI^e SIÈCLE

Si l'on essaie, au terme de cette étude, de dégager quelques conclusions, on voit tout ce que l'étude des miniatures nous fait connaître sur l'art du vi^e siècle. Assurément, parmi ces manuscrits, plusieurs ne sont que des copies de prototypes plus anciens, et ils ne nous apprennent guère qu'une chose pour le siècle de Justinien, le goût qu'on y conservait de la culture antique, le plaisir qu'on prenait toujours à imiter les modèles laissés par l'art hellénistique. D'autres manuscrits, au contraire, sont de véritables créations du vi^e siècle. L'évangile syriaque de Rabula, l'évangile de Rossano, s'ils sont des copies, reproduisent en tout cas des originaux à peine plus anciens qu'eux. L'une des miniatures du Dioscoride est une œuvre certaine du vi^e siècle. Quant au manuscrit de Cosmas, il nous offre une illustration constituée tout entière à Alexandrie à la même époque ; et c'est avec raison que Kondakof a pu écrire : « Les miniatures du manuscrit de Cosmas caractérisent l'art byzan-

tin à l'époque de Justinien, mieux que tout autre monument de cette période, à part quelques mosaïques de Ravenne ¹. »

De ces documents particulièrement significatifs, un fait saillant se dégage tout d'abord. Dans l'illustration des manuscrits comme dans la décoration des édifices, deux sources d'inspiration se juxtaposent, se combattent et se mélangent. C'est d'une part la tradition pittoresque de l'art alexandrin, toute pénétrée d'esprit antique. C'est chez elle que l'auteur du Dioscoride a trouvé les modèles pour son portrait de Juliana Anicia ; c'est à elle que l'auteur du Cosmas emprunte une bonne part de son illustration ; et jusque dans les peintures des livres sacrés la même influence s'accuse. Nul ne s'étonne de voir la Genèse ou le livre de Josué illustrés dans le même style que les poèmes épiques de l'antiquité profane. D'autre part, c'est la tradition monumentale de l'art asiatico-oriental avec son double caractère, le goût de l'ornementation élégante et riche, d'une abondance un peu touffue parfois, l'air de gravité solennelle, de cérémonie pompeuse, de réalité historique, qui apparaît dans la composition des scènes comme dans l'expression des figures. On a noté tout ce que le Cosmas, l'évangile de Rabula, celui d'Etschmiadzin, celui de Rossano doivent à l'imitation de certaines mosaïques célèbres de l'époque, et quel étroit rapport ils présentent avec elles. On sait quelle place la décoration pure tient dans l'illustration des manuscrits syriaques. Entre ces deux sources d'inspiration, l'art du vi^e siècle, dans la miniature comme dans la mosaïque, tend à préférer chaque jour davantage le style monumental. Pourtant la miniature a toujours, on l'a vu, gardé plus d'indépendance que la grande peinture ; plus qu'elle, elle est demeurée fidèle à la tradition pittoresque, et par là elle a rendu un service inappréciable à l'art byzantin, « non seulement par la copie des prototypes antiques, mais par l'adaptation intelligente, sincère, de leurs procédés aux ouvrages chrétiens ². »

Un autre point important se dégage de cette étude : c'est la prodigieuse activité artistique qu'elle révèle pour le vi^e siècle. A côté des ateliers alexandrins auxquels nous devons le Cosmas et le Josué, les ateliers syriens et mésopotamiens produisent la série des évangiles syriaques, dont le plus fameux est celui de Rabula. L'Asie Mineure illustre les évangiles de Rossano et de Sinope ; Byzance

1. Kondakof, *loc. cit.*, I, 138.

2. Millet, *Art byz.*, 252.

produit le manuscrit de Dioscoride. De l'existence de ces ateliers divers, peut-on conclure à des différences d'écoles bien tranchées ? Je ne le pense point, et ces divers centres de production offrent en somme dans leurs ouvrages des caractères communs assez accusés. Mais c'est un fait remarquable que cette activité puissante qu'on constate dans toutes les régions de l'empire au ^{vi}^e siècle, et on conçoit aisément que ce grand mouvement d'art n'ait pu manquer d'être créateur. Dans les compositions, dans les types, les miniaturistes ont souvent inventé. On a vu tout ce que l'iconographie byzantine doit au Cosmas, à l'évangile de Rabula, au Rossanensis, tout ce que pour la première fois, et pour toujours, ils ont introduit dans le trésor de l'art byzantin.

Ainsi les miniatures confirment ce que nous ont appris les autres monuments de l'époque. Les mêmes centres de production artistique donnent naissance à des œuvres de semblable inspiration. C'est dans l'ensemble le même caractère de pompeuse et grandiose cérémonie, la même façon de traiter les figures dans un style essentiellement plastique, la même manière de placer les scènes dans un monde idéal, où les personnages s'enlèvent puissamment sur les fonds unis de pourpre et d'or. Le Christ de l'évangile syriaque et du Rossanensis rappelle à s'y méprendre le Christ barbu, tel qu'il est figuré dans les épisodes de la Passion à Saint-Apollinaire ; dans les deux jugements de Pilate du manuscrit de Rossano, de nombreuses analogies apparaissent avec les mosaïques de Saint-Vital représentant Justinien et Théodora. Le style historique et monumental, ici comme dans la décoration des églises, tend à prévaloir de plus en plus sur la tradition pittoresque.

CHAPITRE V

LES TISSUS

I. Les monuments. Vogue des tissus dans le monde byzantin. Étoffes d'Égypte. — II. Les sujets. Sujets antiques. Décor ornemental. Sujets religieux. — III. L'influence orientale. Motifs d'origine persane. Évolution du style.

I

LES MONUMENTS

A côté des ouvrages de la peinture proprement dite, l'industrie des tissus historiés atteste non moins fortement, par le développement qu'elle prit au ^{vi} siècle, les goûts de luxe qui caractérisaient la société byzantine de ce temps ¹.

Vogue des tissus dans le monde byzantin. — Les écrivains de l'époque mentionnent fréquemment les belles étoffes qui, sous forme de rideaux, de tentures, de tapis, étaient employées dans la décoration des églises. Paul le Silentiaire a longuement décrit l'un des rideaux qui, au-dessus de l'autel de Sainte-Sophie, pendaient entre les colonnes du ciborium. On y voyait au centre, debout sous une coupole d'or, le Christ, vêtu de pourpre et d'or, tenant de la main gauche le livre des Évangiles ; à ses côtés, les apôtres Pierre et Paul, vêtus de blanc, complétaient la scène bien connue du Sauveur donnant la loi. Dans les bordures étaient retracés les miracles du Christ ; l'artiste y avait joint des architectures, hôpitaux et églises, rappelant les bonnes œuvres accomplies par Justinien et par Théodora. Sur les autres rideaux du ciborium étaient figurées les images des souverains, debout aux côtés de la Vierge ou s'inclinant sous la main bénissante du Christ. Dans ce tissu précieux, « ouvrage d'une technique savante », les fils de soie teints de couleurs variées étaient tissés avec des fils d'or pour produire une merveilleuse harmonie. A Rome, à Ravenne, les églises étaient pareillement remplies de magnifiques étoffes provenant de

1. Pour l'ensemble du chapitre, cf. Lessing, *Die Gewerbesammlung des K. Kunstgewerbe-Museum*, Berlin, 1900 et suiv. ; Cox, *L'art de décorer les tissus*, Paris et Lyon, 1900 ; Migeon, *Les arts du tissu*, Paris, 1909.

l'Orient et représentant pour la plupart des sujets sacrés. Le *Liber pontificalis* et l'ouvrage d'Agnellus nous ont conservé de longues énumérations de ces richesses, étoffes brodées d'or ou tissées d'or, tissus de soie aux couleurs éclatantes, rehaussés d'ornements brochés en or, etc. De tout cela malheureusement il ne nous reste que le souvenir.

Les tissus historiés servaient également au costume. On a cité déjà précédemment le texte fameux d'Astérios d'Amasie, comparant à « des murs peints ambulants » ces riches aux vêtements couverts de scènes profanes ou sacrées. Théodoret de Cyr rapporte pareillement qu'il n'est point rare en son temps de rencontrer l'histoire entière du Christ tissée ou brodée sur la toge d'un sénateur chrétien. Les monuments nous laissent entrevoir la magnificence de ces costumes. Dans l'une des mosaïques de Saint-Vital (fig. 103), les femmes de la suite de Théodora apparaissent vêtues d'étoffes aux couleurs éclatantes, brochées d'or, semées de fleurs ou de grands médaillons; le manteau de l'impératrice a une bordure représentant l'Adoration des Mages, s'enlevant en or sur le fond de pourpre violette. Et le même luxe apparaît dans les costumes masculins.

On conçoit que, pour toutes ces raisons, l'industrie des tissus ait pris dans le monde chrétien un prodigieux développement. De bonne heure, on le sait, l'Égypte avait été renommée pour ses étoffes historiées; les produits et les procédés de ses fabriques se répandirent largement dans tout l'Orient. Au ^{vi} siècle, l'introduction de la culture de la soie dans l'empire byzantin accrut encore l'essor de cette industrie depuis longtemps florissante. Les manufactures de Syrie en particulier, qui depuis des siècles travaillaient la soie brute importée de Chine par l'intermédiaire des Perses, trouvant maintenant à meilleur compte la matière première, connurent une nouvelle prospérité. Tyr et Béryte étaient les principaux centres de cette fabrication.

Étoffes d'Égypte. — Les fouilles récentes d'Égypte nous ont rendu d'assez nombreux monuments de cet art¹. Dans les nécropoles d'Anti-

1. Outre les ouvrages de Gerspach, Forrer et Strzygowski, mentionnés à la p. 78, cf. Bock, *Beschreibung von Gobelinwirkereien... aufgefunden in Koptischen Begräbnisstätten Oberaegyptens*, Düsseldorf, 1887; Riegl, *Die ägyptischen Textilfunde von K. K. österr. Museum*, Vienne, 1889; Swoboda, *Ein altchristlicher Kirchenvorhang aus Aegypten* (RQ, VI, 1892); *Le costume en Égypte du III^e au XIII^e siècle*, Paris, 1902; Gayet, *Notices relatives aux objets recueillis à Antinoé*, Paris, 1901, 1902, 1903 et 1907; *L'exploration des nécropoles gréco-byzantines d'Antinoé* (Ann. du musée Guimet, t. XXX); *l'Art copte*, Paris, 1902; Baillet, *Les tapisseries d'Antinoé au musée d'Orléans*, Orléans, 1907.

noé, on a trouvé par centaines les fragments plus ou moins bien conservés de tissus de toute sorte, tuniques de lin brodées, robes de laine à panneaux de tapisserie, de fabrication presque identique à celle des Gobelins, bandes ou carrés de soie brochée garnissant des manteaux, linceuls en toile brodée, coussins de tapisserie, écharpes de légère mousseline imprimée, tissus brodés de soie, toiles peintes où l'image du mort est représentée avec un remarquable sentiment de réalisme. Pareillement dans la nécropole d'Achmim, l'antique Panopolis, on a découvert des étoffes semblables, mais d'un style plus nettement oriental, et où d'assez bonne heure les motifs ornementaux sont traités avec bien plus d'habileté que ne l'est la figure vivante. Malheureusement, on ne s'est guère préoccupé jusqu'ici d'étudier bien sérieusement et de classer chronologiquement ces suites de monuments. Beaucoup d'entre eux, on l'a vu précédemment, se rattachent à la tradition hellénistique, et les plus anciens remontent au moins au iv^e siècle de l'ère chrétienne. D'autres, plus précisément datés, appartiennent au milieu du v^e siècle, comme ce panneau en broderie au petit point, provenant d'Antinoé, et qui représente, sous des arcades, les portraits en buste, très vivants, d'un certain Aurelius Colluthus et de sa femme. Beaucoup datent du vi^e et vii^e siècle. Ce sont ces derniers surtout qu'on étudiera ici, sans prétendre au reste s'enfermer dans des limites chronologiques absolument précises, chose impossible quand il s'agit d'ouvrages qu'on ne saurait dater rigoureusement. Les étoffes que nous aurons à examiner, et auxquelles on joindra les belles soieries conservées en divers musées ou trésors d'église, et les rares broderies qui nous restent de ce temps, appartiennent à la période qui va du vi^e au viii^e siècle ¹.

II

LES SUJETS ²

Sujets antiques. — Si l'on examine les sujets représentés sur ces

1. Cf. Cahier et Martin, *Mélanges d'archéologie*, 1^{re} série, t. II et III, Paris, 1853; Chartraire, *Inventaire du trésor de Sens*, Sens, 1897; Chartraire et Prou, *Note sur un tissu byzantin à personnages et inscriptions du trésor de Sens* (Mém. de la Société des antiquaires de France, t. LVIII, 1899); Lauer, *Le trésor du Sancta Sanctorum* (Mon. Piot, t. XV), Paris, 1906, et surtout Lessing, *loc. cit.*

2. Migcon, *Essai de classement des tissus de soie décorés sassanides et byzantins* (Gaz. des Beaux-Arts, 1908, 2).

tissus, une première catégorie peut être constituée par les étoffes à figures antiques. L'ornementation ne fait ici que continuer une longue tradition. Sur les parements de manches, sur les médaillons incrustés dans les tuniques, sur les bandes qui décorent les manteaux, on retrouve les figures mythologiques, nymphes et génies, les enfants joueurs chevauchant des lions ou des dauphins, les scènes pastorales, les joueurs de flûte et les danseuses, tout le style pittoresque enfin



Fig. 126. — Tissu de soie (dôme de Coire et musée de Cluny), d'après Lessing.

qu'aimait l'art alexandrin. Seulement, tandis que, dans les étoffes plus anciennes, les couleurs étaient franches et peu nombreuses — les figures étant en général traitées en violet et dans toute la gamme des pourpres sur fond écru, ou bien réservées en blanc sur des fonds violets — au *vi^e* siècle, au contraire, le goût de la polychromie introduit une richesse plus grande de la coloration, et le progrès du style monumental entraîne une composition plus symétrique. Pour représenter cette série, on citera en particulier une bande de soie du Kaiser-Friedrich-Museum à Berlin, où des figures de nymphes et d'archers luttant contre des lions se mêlent à des bustes de femmes tenant dans les deux mains des branchages. Les mêmes sujets de genre se rencontrent dans un autre fragment de soie du même musée, où des hommes demi-nus, armés d'épieux et accompagnés de chiens, combattent contre une bête fauve, et sur-

tout dans des tissus de soie, conservés aux musées de Kensington, de Cluny, de Berlin, de Lyon, au musée Germanique de Nuremberg, au trésor de la cathédrale de Coire¹ (fig. 126), au trésor du Sancta Sanctorum à Rome², et où, sur un fond rouge, se détachent des hommes en costume antique (Hercule ou Samson) luttant contre des lions dont ils forcent la gueule. On date ces étoffes du vi^e au viii^e siècle environ. Un autre motif d'origine antique se rencontre dans un tissu du musée de Crefeld, où l'on voit les Dioscures debout sur une colonne, au pied de laquelle sont couchés des taureaux immolés. Ces motifs pittoresques apparaissent non moins fréquemment sur les tissus, autres que les soieries, provenant d'Antinoé ; dans tous, on note toutefois une évidente tendance à styliser les figures, et à raidir, sous l'influence de l'Orient, la liberté des attitudes hellénistiques.

Décor ornemental. — Une autre série de tissus est caractérisée par un décor purement ornemental, très remarquable au reste par l'extrême variété des motifs. Ce sont tantôt de simples motifs géométriques, des losanges surtout, enfermant un ornement floral ou un petit médaillon³. Tantôt, dans des médaillons isolés ou tangents, des rinceaux et des palmettes s'inscrivent sur un fond de pourpre⁴. Tantôt c'est une ordonnance à semis ; tantôt ce sont des animaux, quadrupèdes ou oiseaux, symétriquement rangés entre des palmes⁵ ou inscrits dans des médaillons⁶ (fig. 127). Les mêmes motifs, dessins géométriques, roses mystiques, lions stylisés, lièvres et gazelles brodés sur les linéuls, se retrouvent dans les tissus d'Antinoé autres que les soieries.

Sujets religieux. — Une troisième série d'étoffes enfin est décorée de sujets religieux. On a déjà cité précédemment quelques-uns des monuments, de provenance égyptienne, appartenant à cette catégorie,

1. Lessing, *loc. cit.*, livr. 7.

2. *Ibid.*, livr. 11.

3. Spécimens au Kaiser-Friedrich-Museum à Berlin, et dans la collection Forrer, *Römische und byzant. Seiden-Textilien*, pl. VIII, 4 et 5, pl. X, 1 et 2.

4. Exemples au Kaiser-Friedrich-Museum, dans la collection Forrer, pl. III, 1, et au musée industriel de Berlin où, sur une soie à fond rouge, des rinceaux s'enroulent pour former des cercles, au centre desquels une fleur s'épanouit, verte, rouge et jaune, terminée par trois pointes d'argent. On date ce tissu du vi^e au viii^e siècle (Cf. Lessing, *loc. cit.*, livr. 3).

5. Soie d'Antinoé, à fond bleu, au Kunstgewerbe-Museum de Berlin, v^e-vii^e siècle. Lessing, *loc. cit.*, livr. 10. Soieries d'Aix-la-Chapelle, *ibid.*, livr. 11.

6. Soieries du trésor du Sancta Sanctorum : lions affrontés dans des médaillons verts sur fond violet lilas (vii^e-ix^e siècle) ; coqs nimbés rouges dans des médaillons sur fond jaune écru (vi^e ou viii^e siècle).

que possèdent le trésor de Sens (histoire de Joseph) et le musée industriel de Berlin (Christ donnant le psautier, Daniel entre les lions). D'autres tissus de même sorte semblent appartenir plus précisément au VI^e siècle. Tel est le cas du grand pallium trouvé par Forrer à Achmim, aujourd'hui conservé au Kaiser-Friedrich-Museum de Berlin, et où sont figurés, en une série de parements de soie, des anges, des



Fig. 127. — Tissu de soie (trésor du Sancta Sanctorum à Rome), d'après Lauer *Mon. Piot.* t. XV.

saints orants, et des compositions évangéliques très simplifiées, Résurrection de Lazare, Crucifixion, etc.¹. Un autre pallium, de même date, peut-être un peu postérieur, montre, traités de la même façon simplifiée en broderies sur soie, le Christ, un Ange, la Visitation et un apôtre². Un autre enfin est décoré de médaillons enfermant des bustes de saints³. Ailleurs, c'est une figure de Saint Georges, tenant d'une main la croix, de l'autre, transperçant le dragon de sa lance⁴. Au musée de Ravenne, on conserve plusieurs bandes où des bustes de saints sont brodés en or et soies multicolores⁵. Au trésor de Sens, une soie du VI^e siècle, à dessins bleus, blancs et jaunes sur fond cha-

1. Forrer, *loc. cit.*, pl. IX, 1, 2, pl. XVI et XVII.

2. Forrer, pl. XIV. 1-5.

3. Forrer, IX, 3.

4. Forrer, III, 2.

5. Cipolla, *Il velo di Classe*. Rome, 1897.

mois, montre un personnage à longs cheveux, probablement Daniel, repoussant deux lions dressés contre lui et en foulant aux pieds deux autres (fig. 128) (même sujet dans un tissu qui fut jadis à Eichstaedt). Enfin le trésor du Sancta Sanctorum contient un morceau de soie où, dans des médaillons de fond rouge pourpre, se détache la scène de l'Annonciation (fig. 129). Un autre fragment de même style montre,



Fig. 128. — Suaire de saint Victor. Tissu de soie (Trésor de Sens).

dans un médaillon de fond écru, la scène de la Nativité. Les deux tissus, fort remarquables, peuvent être datés du VI^e au VIII^e siècle¹.

Ce qui frappe surtout lorsqu'on examine ces trois séries de monuments, c'est la place croissante qu'y tient l'inspiration orientale. Ce sont des motifs d'origine perse et mésopotamienne que ces ordonnances à roues, à losanges, à semis, si fréquentes dans ces tissus. C'est de là aussi que vient ce décor à palmettes, que l'on rencontre si souvent dans les étoffes que nous étudions. Et c'est sous l'influence de l'Orient encore que les figures et les animaux se stylisent, les formes se faisant au reste plus épaisses, les visages plus difformes, et que le décor ornemental tend à prendre une place

1. Lessing, *loc. cit.*, livr. 11.

prédominante, la flore cessant d'ailleurs de s'inspirer de la nature, pour devenir de plus en plus conventionnelle. Jusque dans les tissus à figures antiques, ces influences orientales se manifestent par la disposition symétrique des motifs affrontés, par l'ordonnance des



Fig. 129. — L'Annonciation. Tissu de soie (trésor du Sancta Sanctorum à Rome), d'après Lauer, *Mon. Piot*, t. XV.

personnages en bandes horizontales limitées par des lignes qui rappellent les frises des palais persans, par la façon dont des thèmes tout antiques se transforment parfois selon la mode sassanide, comme dans cette soie du musée industriel de Berlin, où des Amazones chassant la panthère sont inscrites dans des médaillons à fond rouge, imitation d'un modèle perse. Le tissu date du VII-VIII^e siècle¹.

1. Lessing, liv. 8.

III

L'INFLUENCE ORIENTALE

Motifs d'origine persane. — C'est qu'aussi bien, au VI^e siècle, les



Fig 130. — Tissu de soie, imitation d'un modèle sassanide (Cologne), d'après Lessing.

fabriques sassanides, qui depuis longtemps avaient emprunté à la Chine les procédés du tissage de la soie, étaient dans tout l'éclat de leur prospérité, et répandaient au loin les modèles qu'elles créaient. Le musée de Tokio possède un tissu de soie, le tissu Ito, datant du VII^e siècle, qui est une imitation chinoise évidente d'une étoffe sassanide : les cavaliers chassant le lion, symétriquement dis-

posés de chaque côté d'un arbre sacré (*hom*), l'ordonnance à roues reliées par des palmettes, tout atteste un modèle perse transformé par des tisserands chinois¹. A plus forte raison, l'influence des étoffes sassanides s'exerça-t-elle puissamment sur les fabriques



Fig. 131. — Tissu de soie (sainte Ursule de Cologne), d'après Lessing.

byzantines. Toute une série de précieux monuments atteste l'imitation de ces modèles : ce sont, en particulier, les étoffes de soie à sujets de chasse et représentations de cavaliers. On en trouve un bel exemplaire dans le pallium de Saint-Ambroise de Milan (vi^e siècle) qui, dans de grands médaillons à fond vert, montre un prince persan à cheval, l'arc tendu, tirant sur un lion blessé qui terrasse un onagre², dans la soie de Saint-Cuniber de Cologne³ (fig. 130) et dans un tissu du South-Kensington, où le motif identique est répété sur fond bleu, tandis qu'un arbre sacré sépare les deux

1. Lessing, *loc. cit.*, livr. 4.

2. Venturi, *Stoffa del pallio ambrosiano*, Rome, 1899.

3. Lessing, livr. 4.

cavaliers affrontés. Lessing date ce tissu, imitation byzantine d'un original perse, du *vi*^e au *viii*^e siècle ¹. Ailleurs les mêmes cavaliers chassant le lion apparaissent dans des médaillons à fond rouge sur une soie de couleur jaunâtre (Kaiser-Friedrich-Museum à Berlin, provenant d'Akmim ², trésor de Saint-Servais de Maestrich (Les-



Fig. 132. — Tissu de soie (trésor du Sancta Sanctorum à Rome), d'après Lessing.

sing, livr. 7); trésor de Sainte-Ursule de Cologne (fig. 131) (Lessing, livr. 8), tous du *vi*^e au *vii*^e siècle); ou bien ce sont des bel-

1. Un bel exemplaire du modèle sassanide se trouve dans une étoffe jadis conservée à Sainte-Ursule de Cologne, aujourd'hui au musée industriel de Berlin, et qui semble de la première moitié du *vii*^e siècle. Des rois sassanides, montés sur des griffons ailés, figurent aux deux côtés d'un arbre sacré; attaqués par derrière par un mauvais génie, sous forme d'un lion ailé, ils luttent contre lui avec l'aide d'un bon génie sortant de l'arbre; au bas de la scène passent des lions; entre les motifs principaux courent des bouquetins; les figures s'enlèvent en jaune et rouge sur un fond pourpre et bleu (Lessing, livr. 1).

2. Forrer, *Die Gräber- und Textilfunde von Akmim*, XIII, 6.

lulaires à pied, en costume persan, qui luttent, l'épieu à la main, contre des lions (fig. 132) (Kaiser-Friedrich-Museum, trésor du Sancta Sanctorum, vi^e ou vii^e siècle). Ailleurs, on voit des cavaliers, isolés ou affrontés, le sceptre à la main, un oiseau volant au-dessus de la tête de leur cheval, tandis que, dans le registre inférieur, un piéton armé de la lance est debout à côté d'une cigogne ¹.

Le décor à palmettes qui, sur ces derniers tissus, se mêle souvent aux figures, l'arbre sacré auquel s'affrontent les cavaliers, attestent ici encore un modèle sassanide : mais les inscriptions grecques tissées dans l'étoffe dénoncent une fabrique byzantine, et, s'il en faut croire Strzygowski, probablement syrienne. D'autres soieries enfin, à sujets proprement byzantins, montrent également des motifs d'origine persane. On conserve, au musée de Cluny (fig. 133) et au musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles, des étoffes où des médaillons à fond bleu, violet ou pourpre, encerclent des cochers de cirque conduisant des quadriges ; entre les médaillons, des bouquetins sont placés entre des palmettes : ces tissus datent du v^e-vi^e siècle (Lessing, livr. 10). Ailleurs, des animaux fantastiques, griffons blancs inscrits dans des médaillons à fond rouge clair (Berlin, musée industriel, vii^e-ix^e siècle, Lessing, livr. 1 et 11), griffons violets inscrits dans des médaillons à fond blanc damassé (Sens, suaire de Saint-Siviard, vii^e-viii^e siècle), chevaux ailés (Antinoé), tigres séparés par un pyrée (Saint-Étienne de Chinon), sont également des imitations byzantines de modèles sassanides.

Évolution du style. — On voit, par tous ces exemples, la vogue qu'avaient dans le monde byzantin les tissus persans, et on saisit les conséquences que devait avoir l'imitation de tous ces motifs décoratifs². Les ouvriers byzantins ou syriens ne devaient pas inutilement s'inspirer de ces modèles, où à l'entente de la composition et du groupement, au sens du mouvement s'unissent tant de grandeur et de noblesse. De plus en plus ils devaient renoncer à la libre souplesse du style pittoresque pour donner à leurs ouvrages la gravité du style monumental. Le principe de l'affrontement introduisait dans la composition une symétrie plus rigoureuse ; dans les étoffes à sujets religieux surtout, cette ordonnance plus sévère devint une règle presque constante. Un bel exemple s'en trouve dans un tissu du musée de

1. Forrer, *Röm. und byz. Seidentextilien*, V, 2, et VII, 1 ; musée Grassi à Leipzig ; Kaiser-Friedrich-Museum, vi^e siècle environ. Lessing, *loc. cit.*, livr. 11.

2. Cf. Strzygowski, *Seidenstoffe aus Aegypten, China, Persien und Syrien in ihrer Wechselwirkung* (JPK, XXIV, 1903.)

Lyon, montrant, en décor polychrome sur fond de pourpre, un saint nimbé séparant deux combattants. Un singulier goût de réalisme,



Fig. 133. — Tissu de soie (musée de Cluny, d'après Lessing.

déjà apparent dans les portraits tissés sur les étoffes égyptiennes du iv^e et du v^e siècle¹, persistait et se développait dans ces tissus imités de l'Orient, les figures tendant pourtant à se styliser et se déformant

1. Forrer, *Die Gräber und Textilfunde*, pl. XVI.

finalement, principalement en Égypte, pour faire place au décor purement ornemental. Mais surtout le goût croissant de la polychromie se manifeste dans la richesse et la variété de la coloration. Comme la mosaïque, la tapisserie cherche à détacher ses figures sur des fonds aux tons puissants de pourpre, de violet, de bleu ou d'or ; et ces figures elles-mêmes sont rehaussées de couleurs joyeuses, souvent brutalement éclatantes. Le dessin perd en finesse et en légèreté : mais la splendeur du coloris est prodigieuse. Plus encore que dans les miniatures, les ivoires et les orfèvreries, l'Orient a mis sa marque sur les tissus byzantins du vi^e siècle.

CHAPITRE VI

LA SCULPTURE

Décadence de la sculpture. — I. La pierre et le bois. Statues impériales et bas-reliefs historiques. Portes de Sainte-Sabine. Ambon de Salonique. Sculptures de style hellénistique. Sarcophages de Ravenne. Prédominance de l'ornement. — II. L'ivoire. Diptyques consulaires. Ivoire Barberini. Ivoires de style hellénistique. Ivoires de style oriental. Chaire de Maximien. Diptyques à cinq compartiments. Diptyque de Ravenne. Caractères généraux de l'ivoirerie byzantine au VI^e siècle.

Décadence de la sculpture. — Pendant que, dans l'art byzantin, l'architecture et la peinture se développaient d'une façon originale, la sculpture, et surtout la grande sculpture monumentale, déclinait¹. Il y a plusieurs raisons à cette décadence. On répète volontiers, par exemple, que l'Église grecque proscrivit formellement la sculpture. Sous cette forme, cette assertion peut sembler un peu exagérée, et elle est nettement contredite par les faits : s'il est vrai en effet que, sur le tard, l'Église orthodoxe interdit d'adorer les images sculptées, il est certain d'autre part qu'au début la sculpture tenait une grande place dans les églises. Pourtant, il est incontestable que le christianisme eut de bonne heure une préférence pour la peinture. Il éprouva toujours quelque défiance pour une forme d'art à laquelle les dieux du paganisme avaient dû leurs plus parfaites images et leurs aspects les plus séduisants ; et considérant, selon le mot d'un théologien, la peinture comme plus sainte, forcément il réduisit assez vite la place du sculpteur et le borna au rôle modeste de décorateur et d'ornemaniste. Par ailleurs, les goûts de l'époque n'étaient point pour favoriser le développement de la sculpture. On sait déjà comment, sous l'influence de l'Orient, l'ornement sculpté s'était transformé, comment, dans le désir de substituer aux effets de forme les effets de couleur, on était arrivé à atténuer de plus en plus, à effacer presque le relief plastique, à le remplacer par une sorte de gravure à la pointe, incisant les lignes sur une surface plate au lieu de

1. Pour l'ensemble de ce chapitre, Bayet, *Recherches* ; Ainalof, *Origines*, surtout le chap. II : *Le relief pittoresque* ; Venturi, *Storia dell'arte italiana*. t. I, et Diehl, *Justinien*.

mod élér les formes en pleine matière. De tels procédés n'étaient point faits pour développer la technique de la sculpture. Enfin, la place chaque jour plus grande faite à l'ornementation pure devait nécessairement amener les artistes à négliger la représentation de la personne humaine. C'est un fait digne d'attention que, dans les villes mortes de la Syrie centrale, on n'a retrouvé ni une statue ni un bas-relief. Le sculpteur n'y apparaît plus que comme un auxiliaire au service de l'architecte, et sa virtuosité s'applique à couvrir les divers membres de la construction du fin réseau de ses dentelles de pierre, de l'enroulement de ses rinceaux, du luxe de sa décoration trop souvent lourde et chargée. Tout cela, assurément, était inquiétant pour l'avenir de la grande sculpture et explique amplement pourquoi, surtout après le triomphe des images, elle fut, dans l'art byzantin, si peu et si mal représentée.

I

LA PIERRE ET LE BOIS

Statues impériales et bas-reliefs historiques. — La tradition romaine des statues impériales et des bas-reliefs historiques avait, avec l'empire, passé de Rome en Orient. A Constantinople, sur le forum, on voyait les statues de Constantin et de ses fils, entourant un grand monogramme constantinien, et, plus loin, les images de Constantin et d'Hélène, séparées par une grande croix et accompagnées de deux figures d'anges ailés. Bien d'autres statues d'empereurs et d'impératrices décorèrent de même, au iv^e et au v^e siècle, les places publiques de la capitale. Pareillement, à l'imitation de la colonne Trajane, Théodose le Grand en 386, Arcadius en 403, élevèrent des colonnes, dont les bas-reliefs en spirale racontaient leurs victoires sur les barbares, et les triomphes qu'ils avaient célébrés. De ces monuments détruits, le premier au commencement du xvi^e siècle, le second au commencement du xviii^e, il ne reste plus que de curieux dessins ¹. Seuls, les bas-reliefs de l'arc de triomphe de Salonique, élevé au commencement du iv^e siècle ², et ceux qui décorent, à Constantinople, sur l'Atméidan, le piédestal de l'obé-

1. Cf. Müntz, *La colonne théodosienne à Constantinople* (Rev. des Et. grecques, 1888) ; Strzygowski, *Die Säule des Arkadius in Konstantinopel* (Jahrb. des deutsch. archäol. Instituts, 1893) ; Geffroy, *La colonne d'Arcadius à Constantinople* (Mon. Piot, t. II, 1895).

2. Kinch, *L'arc de triomphe de Salonique*, Paris, 1890.

lisque de Théodose nous peuvent donner l'idée de cet art déjà en déclin, mais dont les œuvres ont plus d'allure pourtant que celles de la décadence romaine. La statue colossale de bronze, qui subsiste à Barletta, et où l'on croit reconnaître l'empereur Théodose, atteste non moins nettement la décadence, et montre combien, dès ce moment, le ciseau des sculpteurs s'était raidi.

Pourtant, au vi^e siècle encore, la tradition de cette sculpture profane persistait à Byzance. Les textes des historiens parlent de statues de marbre ou de bronze, élevées en l'honneur de Justinien, de Théodora, de Bélisaire, de Justin II, de Sophie. L'un de ces ouvrages nous est même particulièrement bien connu. Sur la place de l'Augustéon, au sommet d'une haute colonne de bronze, se dressait fièrement dans les airs la statue équestre de Justinien. L'empereur était représenté, le visage tourné vers l'Orient, la main droite levée, la gauche tenant le globe surmonté de la croix. Costumé à l'antique, dans l'habillement que la tradition prêtait à Achille, il portait sur les épaules le manteau semé d'étoiles, et sur la tête, le cercle d'or orné d'un panache en plumes de paon dorées, qu'on appelait la *toufa*. L'œuvre, qui était en bronze, et de proportions colossales, existait encore au xv^e siècle, et elle nous est connue par un curieux dessin de ce temps. Il ne semble guère qu'elle justifie les éloges ampoulés que Procope accorde aux sculpteurs de l'époque, lorsqu'il proclame leurs œuvres si parfaites qu'on les dirait sorties des mains de Phidias, de Lysippe ou de Praxitèle. Les quelques bas-reliefs du même temps, représentant les courses de l'hippodrome, que conserve le Musée impérial ottoman, sont d'une exécution plus médiocre et plus barbare encore. Il est intéressant pourtant de noter, au vi^e siècle, la persistance de cette sculpture profane, dont on peut, après Justinien, suivre la tradition, depuis le temps de Justin II et de Maurice jusqu'à l'époque de Justinien II, et même jusqu'à la fin du viii^e siècle¹.

Il reste toutefois du vi^e siècle un certain nombre d'œuvres, qui prouvent le réel développement de la sculpture, même religieuse, durant cette période. C'est ainsi que Rome possède, dans les portes de la basilique de Sainte-Sabine, sur l'Aventin (fig. 134), un monument tout-à-fait considérable de la sculpture sur bois.

1. La dernière statue impériale dont il soit fait mention est celle de Constantin VI, le fils d'Irène.



Fig. 134. — Rome. Portes en bois de Sainte-Sabine (Phot. Alinari).

Portes de Sainte-Sabine ¹. — On y voit représentées, dans les



Fig. 135. — L'enlèvement d'Elie. Panneau des portes de Sainte-Sabine à Rome (Phot. Alinari).

dix-huit panneaux qui subsistent, une suite de scènes bibliques et évangéliques, montrant la concordance des deux Testaments, depuis

1. Berthier, *La porte de Sainte-Sabine à Rome*, Fribourg, 1892; Wiegand, *Das altchristliche Hauptportal an der heil. Sabina in Rom*, Trèves, 1900.

l'histoire de Moïse et l'enlèvement d'Élie au ciel jusqu'aux épisodes de la vie du Christ. L'origine orientale de ce monument n'est point douteuse. Ainalof a clairement prouvé les rapports étroits que certaines de ces compositions, telles que l'Ascension d'Élie, présentent avec l'iconographie palestinienne¹. Il a bien fait sentir surtout le caractère pittoresque de l'exécution, qui rattache les portes de Sainte-Sabine à la pure tradition hellénistique. Comme il l'observe justement, le panneau qui représente l'enlèvement d'Élie (fig. 135), avec sa montagne, ses rochers d'où jaillit une source, ses marches, ses arbres, tout le paysage en perspective sur lequel se détachent les personnages, est, exception faite pour l'ivoire Trivulce, « le meilleur exemple de bas-relief pittoresque que l'on connaisse dans les monuments du vi^e siècle. » La scène du passage de la Mer Rouge n'est pas moins significative, par la place faite au détail réaliste ; les mêmes tendances se remarquent dans le paysage qui encadre la Vocation d'Habacuc ou dans la Prière du Christ à Gethsémané. Mais, à côté de ces scènes traitées dans le style pittoresque, certains traits historiques rappellent l'évolution qui conduit l'art du vi^e siècle vers le style monumental. Deux compositions surtout, d'allure plus solennelle, représentent la Glorification de l'empereur et la Glorification de l'Église. L'arrangement en est d'un caractère sensiblement différent : plus simple à la fois et plus grave, il rappelle la disposition de certaines mosaïques.

*Ambon de Salonique*². — Les mêmes inspirations, d'origine différente, apparaissent dans les ouvrages de la sculpture sur pierre. Le monument le plus considérable qui s'en conserve en Orient est l'ambon de Salonique, aujourd'hui au musée de Constantinople, et qui date du v^e siècle. Sous une série d'arcades à coquilles, richement décorées, qui isolent chaque personnage, les Mages sont représentés cherchant leur route, puis adorant la Vierge et l'enfant divin. On ne retrouve plus guère dans ces bas-reliefs, d'une exécution d'ailleurs soignée, la grâce naïve et familière des compositions chrétiennes plus anciennes. Dans l'attitude des personnages divins, séparés par un ange de leurs visiteurs et isolés sur leur trône, il y a une majesté un peu raide, une gravité un peu solennelle, qui correspondent bien aux idées de la société nouvelle et font pressentir déjà le style et l'iconographie des mosaïques ravennates du vi^e siècle.

1. Ainalof, *Orig.*, 121 suiv.

2. Bayet, *Mémoire sur une mission au Mont-Athos* (Arch. des Missions, 1877).

*Sculptures de style hellénistique*¹. — En face de cette œuvre caractéristique, d'autres monuments au contraire se rattachent à la tradition hellénistique. Telles sont les deux statuettes du Bon Pasteur, que possède le musée de Constantinople, et qui représentent le berger divin, adossé à un arbre, une houlette à la main, entre deux brebis dont il ne reste que des fragments. Ce sont sans doute des répliques d'un groupe célèbre érigé par Constantin pour faire pendant à Daniel entre les lions : toutes deux datent du VI^e siècle. A la même tradition hellénistique appartiennent les tambours de colonne, également au musée de Constantinople, où, parmi des rin-



Fig. 136. — Sarcophage de Ravenne.

ceaux de vigne très élégants, se détachent des scènes familières, bergers en costume antique, paysannes tenant des oiseaux de basse-cour, animaux divers, et un sujet religieux, le Baptême. L'œuvre date du commencement du VI^e siècle, et malgré la gaucherie avec laquelle sont traitées les figures, on y sent encore, dans l'ornement et dans les animaux, une liberté tout antique. La facture grecque caractérise de même un buste de saint Marc, au musée de Constantinople. Mais comparez tous ces monuments aux œuvres vraiment belles de l'art chrétien hellénistique du IV^e siècle, par exemple à ce Christ du sarcophage de Psamatia (fig. 41), précédemment mentionné déjà, dont l'attitude est celle de l'orateur antique, dont la tête

1. Strzygowski, *Die allbyz. Plastik der Blütezeit* (BZ, I, 1892) : *Das Berliner Moses-Relief* (JPK, XIV, 1893).

rappelle le type praxitélien de l'Eubouleus. On sent d'un seul coup toute l'infériorité technique des ouvrages du VI^e siècle, la grossièreté de l'exécution, la maladresse à garder aux corps leurs proportions exactes ; on voit combien l'influence de l'Orient raidit déjà les libres créations de l'hellénisme. Bientôt ce reste même de liberté antique va s'évanouir (plaque de tuf de Psamatia représentant Isaac agenouillé, bas-relief de Berlin figurant Moïse sur l'Horeb) ; de plus en



Fig. 137. — Sarcophage de Ravenne.

plus les influences de l'art syro-oriental effacent la tradition hellénistique.

*Sarcophages de Ravenne*¹.

— Ces influences se manifestent surtout de façon frappante dans la tendance croissante qu'a la sculpture en pierre de ce

temps à devenir un art purement ornemental. Il existe à Ravenne tout un groupe de sarcophages, datant pour la plupart du V^e siècle et de la première moitié du VI^e. Par les sujets qui y sont représentés, par l'ornementation, par le style, ils diffèrent sensiblement des sarcophages romains, et beaucoup d'entre eux sont d'origine orientale. Or, si quelques-uns d'entre eux représentent des scènes évangéliques (Annonciation, Adoration des Mages, Visitation) ou bien des épisodes traités avec une symétrie assez conventionnelle (fig. 137) (le Christ parmi les apôtres sous des arcades ou entre des palmiers), le plus grand nombre pourtant évite la représentation de la personne humaine. Ce qu'on y rencontre principalement, ce sont des agneaux, des cerfs, des paons, des colombes, symétriquement affrontés, autour de vases d'où s'échappent des rameaux de vigne, autour de monogrammes

1. Diehl, *Ravenne*, Paris, 1903 ; Goldmann, *Die ravennatischen Sarkophage*, Strasbourg, 1906 ; Dütschke, *Ravennatische Studien*, Leipzig, 1909.

ou de croix (fig. 136). Or cette décoration tout ornementale, d'une richesse souvent un peu lourde, est chose essentiellement orientale : et si, dans ces ouvrages, l'artiste, malgré une facture un peu molle, sans vigueur et sans accent, conserve pourtant quelque habileté et quelque élégance, ceci aussi correspond bien au caractère général que présente en Orient la sculpture du vi^e siècle.

Prédominance de l'ornement. — Cet art, qui n'excelle plus guère que dans la décoration ornementale, se complait en effet à couvrir la pierre de fines broderies, qui semblent de l'orfèvrerie ou de la dentelle, à y répandre la luxuriante végétation de ses feuillages, où, parmi les rinceaux, se joue un peuple d'animaux et d'oiseaux.

Au service de cet art luxueux, compliqué et chargé, d'une magnificence un peu lourde, d'une richesse qui va jusqu'à la profusion, le sculpteur met une virtuosité prodigieuse. Il fouille et cisèle le marbre, il le plie aux motifs les plus compliqués, portant partout une élégance et une splendeur sans égales, une variété d'aspects merveilleuse, une grâce dans l'ornementation végétale et animale, qui est fondée sur une observation attentive de la nature. C'est ce style, tout plein de réminiscences orientales, tout inspiré de modèles persans, que nous montrent uniformément les décorations de ces villes syriennes que nous avons analysées déjà, ces linteaux surchargés de sculptures que l'on trouve à Béhio, à Baqouza, et dont le linteau de Dana (fig. 13), avec ses paons affrontés, offre un si remarquable exemple. C'est le même style qui apparaît dans cette curieuse décoration sculptée, signalée par Texier à Aladja en Lycie, et où, dans une église du temps de Justinien,



Fig. 138. — Ravenne. Parapet sculpté.

les symboles religieux et les emblèmes des évangélistes se mêlent aux anges à six ailes et aux figures des saints. C'est cette même richesse qui se montre à Ravenne dans ces balustrades de Saint-Apollinaire-Neuf (fig. 138), où des animaux s'affrontent parmi des pampres, dans ces ambons couverts d'entrelacs ou d'animaux, et dont la décoration rappelle les motifs des portes du gynécée de Sainte-Sophie. C'est le même caractère qui apparaît enfin dans les descriptions qui nous restent de Sainte-Sophie. Pour décorer la fontaine sacrée, on sculpte des léopards, des biches, des lions qui vomissent l'eau; sur l'ambon, il n'y a d'autres motifs que des arbres et des fleurs. Ainsi la représentation de la figure humaine est de plus en plus négligée, ou, quand on s'y essaie encore, de plus en plus médiocre. Et ainsi ces ouvrages, d'ordinaire de dimensions assez restreintes, montrent combien la grande sculpture est étrangement compromise et combien ses jours déjà sont comptés.

II

L'IVOIRE

La place perdue par la sculpture monumentale fut prise par la sculpture sur ivoire. L'artiste byzantin, incapable désormais de tailler le marbre et d'en faire sortir de grandes figures, sut faire preuve au contraire, dans cette sculpture en miniature, d'une prodigieuse virtuosité. Aussi bien cet art industriel, depuis longtemps familier aux Orientaux, correspondait à merveille aux goûts luxueux des Byzantins. Il n'est donc point étonnant qu'on ait employé l'ivoire à une multitude d'usages, pour la décoration des meubles et les objets divers de la vie civile aussi bien que pour les pièces du mobilier liturgique. Diptyques et coffrets, pyxides, couvertures d'évangélistes, chaires épiscopales furent sculptés en grand nombre par des artistes d'une habileté technique et d'une délicatesse de style souvent surprenantes. Quelques-uns datent de la période qui nous occupe, et plusieurs ne sont pas loin d'être des chefs-d'œuvre¹.

1. Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*. Fribourg, 1896; Molinier, *Hist. générale des arts appliqués à l'industrie*, t. 1, *les Ivoires*, Paris, 1896; Graeven, *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke*, I, *aus England*: (Rome, 1898), II, *aus Italien* (Rome, 1900), ouvrage malheureusement interrompu par la mort de l'auteur; Maskell, *La sculpture en ivoire au commencement de l'ère chrétienne et de l'époque byzantine* (Gaz. des Beaux-arts, 1909).



Fig. 139. — Diptyque du consul Anastase (Paris, Cabinet des médailles.)

Diptyques consulaires ¹. — Une série fort instructive de monuments est constituée par les diptyques consulaires. C'était l'usage, pour les consuls nouvellement nommés, d'envoyer, le jour de leur entrée en charge, à leurs amis, aux grands personnages de l'État et à l'empereur, des diptyques formés de deux feuillets d'ivoire sculpté, souvent somptueusement sertis d'or. Des consuls, l'usage passa à d'autres fonctionnaires et fut adopté même par les particuliers, qui, à l'occasion de certaines fêtes de famille, d'un mariage par exemple, offrirent à leurs parents des diptyques de cette sorte. Ce qui donne à cette suite de monuments une importance particulière, c'est qu'il est facile de les dater avec précision, et qu'ils permettent en conséquence de suivre l'évolution de l'art, depuis le commencement du v^e siècle jusqu'au milieu du vi^e. Parmi les plus anciens de la série, il en est de fort beaux. Tels sont le diptyque de Monza, qui représente sans doute Stilicon et sa femme, le diptyque de Probianus, conservé au musée de Berlin, ou celui des Symmaques, dont les feuillets sont partagés entre le musée de Cluny et le musée de South-Kensington à Londres. Tous trois datent des premières années du v^e siècle, et dans le troisième en particulier subsiste comme un reflet de la grâce et de l'élégance antiques. Plus tard, l'exécution devient moins bonne, et les thèmes représentés plus monotones. On y voit d'ordinaire le nouveau consul, revêtu des insignes de sa charge, soit debout à la porte de sa maison et recevant les félicitations de ses amis, soit, à partir de la fin du v^e siècle ², présidant aux jeux du cirque et donnant le signal des courses. Parfois, au bas du trône du consul ou sur l'un des feuillets du diptyque, sont figurés des épisodes des combats de l'hippodrome ; parfois des figures allégoriques, assez heureusement traitées, accompagnent l'effigie du haut dignitaire. Si intéressants pourtant que soient ces monuments au point de vue historique, et par le caractère de portraits fidèles qu'offrent leurs images, ils n'ont en général qu'une médiocre valeur artistique ; le style en est lourd, l'exécution souvent maladroite. On citera parmi les meilleurs ceux d'Anastase (517), [fig. 139] de Magnus (518) [fig. 140], de Philoxenus (525). Le dernier en date, celui de Basile (541), que possède le Musée National de Florence, est au contraire d'une facture étrangement gauche et sèche.

1. Gori, *Thesaurus veterum diptychorum*, Florence, 1759. Une liste complète de ces monuments se trouve dans Molinier, *loc. cit.*

2. Le premier exemple connu est le diptyque de Boethius, de l'année 487.

*Ivoire Barberini*¹. — A ces monuments d'un art officiel, qui pro-



Fig. 140. — Diptyque de Magnus (Paris, Cabinet des médailles). Phot. Giraudon.

viennent pour la plupart des ateliers de Constantinople, on peut rattacher une autre œuvre, dont la valeur d'art est tout autrement

1. Schlumberger, *L'ivoire Barberini* (Mon. Piot, VII, 1900); Cf. Stzykowski, *Hellenistische und koptische Kunst*.



Fig. 141. — Ivoire Barberini (Musée du Louvre).

remarquable. C'est le fameux ivoire Barberini, aujourd'hui au Musée du Louvre (fig. 141). On a cru souvent, dans ce cavalier victorieux, dont la Terre embrasse les pieds et que supplie un barbare, reconnaître l'empereur Justinien. Strzygowski au contraire recule au iv^e siècle la date de cet ivoire, et y voit Constantin défenseur de la foi. Il semble, quel que soit le personnage représenté, qu'on doive plutôt attribuer l'œuvre au vi^e siècle ¹. Les anges flottant dans l'air qui, au haut de la plaque, soutiennent le médaillon du Christ, les barbares qui, dans le bas, apportent leurs offrandes exotiques, rappellent des motifs qu'on rencontre dans les ouvrages du vi^e siècle. L'œuvre, traitée avec souplesse et vigueur, garde encore bien accusée l'empreinte hellénistique, et tout porte à croire qu'elle provient d'un atelier alexandrin.

Ivoires de style hellénistique. — Par sa position géographique, Alexandrie s'était trouvée de bonne heure un des centres principaux de l'industrie de l'ivoire. Dans les ateliers de la grande cité, de nombreux artistes travaillaient la précieuse matière, et de bonne heure s'était par eux introduit dans la sculpture chrétienne l'élément pittoresque hellénistique. Ceci apparaît de façon fort curieuse dans tout un groupe de sarcophages romains, où le relief pittoresque, avec ses paysages, ses architectures, se mêle aux traditions du haut-relief classique. Ceci se manifeste davantage encore dans un certain nombre de beaux monuments de l'ivoirerie religieuse, où se conserve puissamment, du iv^e au vi^e siècle, la tradition hellénistique. Nous avons déjà rencontré les ouvrages les plus anciens de cet art alexandrin : plaquettes d'ivoire provenant des nécropoles alexandrines, bas-reliefs à représentations antiques enchâssés dans la chaire d'Aix-la-Chapelle, et surtout cet admirable ivoire de la collection Trivulce, à Milan, qui est le chef-d'œuvre de cette école (fig. 26). Certains détails iconographiques attestent avec certitude l'origine orientale de cet ouvrage. Mais, bien plus encore, la façon dont le paysage est traité, le rapport des proportions entre les personnages et les édifices, les raccourcis hardis avec lesquels sont figurés les soldats endormis devant le Saint-Sépulcre, la richesse élégante des portes sculptées devant lesquelles les Saintes Femmes sont assises, en dénoncent la provenance alexandrine. Par ailleurs, l'élégance toute classique des figures, l'harmonieux arrangement des draperies, la finesse de l'exécution le rattachent, comme l'observe

1. C'est également le sentiment d'Ainalof.

Ainalof, à « une école remarquable, pleine de vie, encore maîtresse de toutes les traditions du relief pittoresque ¹ ». C'est à la fin du IV^e siècle qu'il faut attribuer cet ouvrage, qui n'est point sans analogie avec certains diptyques, comme celui des Symmaques, précédemment cités. Mais la tradition dont s'inspire l'ivoire Trivulce a persisté longtemps après lui. Si au VI^e siècle encore les monuments



Fig. 112. — Lipsanothèque de Brescia (d'après Graeven, *Elfenbeinwerke* .

de l'ivoirerie religieuse se distinguent par des qualités d'élégance et de délicatesse tout à fait remarquables, ils le doivent souvent à ce qu'ils ont gardé du style pittoresque hellénistique.

Cette survivance de l'art classique se manifeste par exemple dans certains diptyques à sujets antiques, tels que ceux de Sens ou de la Bibliothèque Nationale, figurant le lever du soleil et le lever de la lune. Ils datent du VI^e siècle, mais sont évidemment des copies d'originaux plus anciens, dont les représentations à caractère allégorique révèlent l'origine alexandrine. On peut rattacher au même groupe de monuments certaines pyxides dont le relief, assez plat, indique une époque assez basse, et qui sont décorées, soit de scènes de chasse, comme une pyxide du trésor de Sens (VI^e siècle), soit de

1. Ainalof, *Orig.*, 94 suiv.

motifs païens, comme une pyxide du *Sancta Sanctorum*, où l'on voit une scène bachique (iv^e ou v^e siècle) ¹.

Un autre monument fort remarquable de cette ivoirerie chrétienne est la cassette ou *lipsanothèque* de Brescia, qui date probablement du v^e siècle (fig. 142). Les épisodes des miracles et de la Passion du Christ y sont représentés en plusieurs compositions, qu'il est intéressant de comparer aux mosaïques de Saint-Apollinaire-Neuf, aux bas-reliefs des portes de Sainte-Sabine et aux miniatures de l'Évangile de Rossano. On y trouve, avec les plus hautes qualités d'art, noblesse de la figure et des gestes, souplesse des draperies, précision et sobriété du décor, technique excellente, un curieux mélange du style pittoresque et de tendances vers l'art monumental. Les mêmes traits caractérisent le beau diptyque du Vatican, où le Christ imberbe figure entre deux anges, tandis qu'en haut deux anges flottants portent un médaillon et qu'en bas les Mages sont représentés adorant l'enfant divin et se présentant à Hérode ². Mais le



Fig. 143. — Ange sur une plaque d'ivoire provenant d'un diptyque (British Museum).

1. Lauer, *Le trésor du Sancta Sanctorum à Rome* (Mon. Piot, XV, 1906).

2. Kanzler, *Gli avori vaticani*, Rome, 1903; Cf. Graeven, *Die Madonna zwischen Zacharias und Johannes* (BZ, X, 15 suiv.) qui y voit une imitation allemande d'un ivoire byzantin.

chef-d'œuvre, au vi^e siècle, de ce style pittoresque et classique est assurément le bel ange du British Museum, debout sous une arcade richement décorée et tenant en main le sceptre et le globe (fig. 143). « Les ailes, largement déployées, sont travaillées avec beaucoup de soin; le costume, composé d'une tunique et d'un manteau, offre des draperies d'un goût excellent et d'une rare élégance. Quant à la tête, encadrée par une chevelure aux boucles épaisses, elle présente un type d'une parfaite régularité. Les yeux grands ouverts donnent à la figure une expression vivante; l'attitude est noble, imposante et sans raideur ¹. »

A la même école, toute pénétrée de la tradition hellénistique, on peut rattacher également la pyxide de Bologne où sont représentés les miracles du Christ, et celle de Berlin, que Molinier date du vi^e siècle, et où l'on voit le Christ parmi les Apôtres et le sacrifice d'Abraham. On a remarqué souvent tout ce que ce dernier épisode montre de ressouvenirs antiques. Isaac est figuré sous les traits d'un amour païen; Abraham, une main tenant l'épée, l'autre posée sur la tête de son fils, rappelle l'attitude que, dans le tableau célèbre de Timanthe, avait Calchas sacrifiant Iphigénie. Ici encore la tradition hellénistique est vivace.

Ivoires de style oriental. — Mais, à côté de cette survivance du style classique, une autre source d'inspiration apparaît dans un autre groupe de monuments. Des influences orientales, qui n'excluent point d'ailleurs tout élément pittoresque, se manifestent, plus ou moins puissantes, dans une double série d'ouvrages du vi^e siècle.

*Chaire de Maximien*². — On conserve à Ravenne, dans la sacristie de la cathédrale, une chaire épiscopale en ivoire qu'on appelle la chaire de Maximien. On a, en ces derniers temps, contesté, non sans quelque fondement, la tradition qui attribue ce siège au prélat contemporain de Justinien, et, par des raisons assez plausibles, on a tenté d'établir que ce meuble ne vint à Ravenne qu'au commencement du xi^e siècle, époque où un doge de Venise l'envoya en cadeau à l'empereur Otton III. Mais, quel qu'ait pu être le premier propriétaire de la célèbre chaire, la date où elle fut exécutée est certainement le vi^e siècle, et le monument, chef-d'œuvre incontestable de l'ivoirerie byzantine au temps de Justinien, nous révèle de la façon la plus remarquable les

1. Bayet, *Recherches*, 118. Cf. Dalton, *Catalogue of the ivory carvings of the Christian aera of the British Museum*, Londres, 1909.

2. Ainalof, *Orig.*, 101 suiv.

CHAIRE DE MAXIMIEN

influences diverses qui se mélangeaient et se combinaient dans l'art de cette époque.

La partie la plus remarquable comme travail est la face antérieure du siège (fig. 144). Deux larges bandes ornementales, traitées avec



Fig. 144. — Ravenne. Chaire en ivoire de Maximien (Phot. Alinari).

une richesse et un goût extrêmes, représentent, se jouant parmi des enroulements de vigne, des animaux de toute sorte, paons, cerfs, lions, etc. Cette ornementation très caractéristique, et qui rappelle la magnificence des décorations syriennes, encadre cinq plaques où sont figurés saint Jean-Baptiste et les quatre évangélistes debout

sous des arcades. Les têtes sont fort belles d'expression, pleines de réalité et de vie : par le faire ample et large des draperies, par la justesse des attitudes, les cinq personnages sont tout à fait remarquables. Les plaques qui garnissent le dossier du fauteuil, et dont plusieurs sont dispersées dans des collections particulières, sont d'un art plus inégal. Les unes, qui représentent des scènes de la vie du Christ, sont traitées dans un relief peu ressenti ; le modelé est obtenu au moyen de traits profondément entaillés, de hachures et d'un certain arrondissement des surfaces ; les plans successifs ménageant la perspective, les paysages et les édifices formant le fond du tableau les rattachent évidemment aux compositions de style pittoresque. Au contraire, les plaques qui racontent les épisodes de l'histoire de Joseph sont exécutées en haut-relief et parfois presque en ronde bosse ; l'élément pittoresque y tient moins de place ; le style montre d'intéressantes tendances réalistes et naturalistes. Toutefois, malgré ces différences de technique par lesquelles se distinguent ces deux groupes de plaques, l'ensemble est l'œuvre d'une même école et le produit d'un même atelier, qu'il est aisé de déterminer.

Le sculpteur de la chaire de Maximien connaît évidemment l'Orient. Certains détails de la composition, empruntés aux évangiles apocryphes, certains traits du décor topographique attestent la connaissance et l'influence de la Palestine. D'autres motifs procèdent même d'un Orient plus lointain : les gardes de Joseph, vêtus comme les barbares scythes ou sarmates, la tiare que porte le fils de Jacob et qui est celle des rois perses (fig. 145), certains traits de l'ornementation rappelant la frise de Mschatta dénoncent la connaissance d'un art purement oriental. D'autres éléments pourtant sont essentiellement égyptiens. Le choix des sujets empruntés à l'histoire de Joseph est une marque d'origine, si l'on se souvient avec quelle prédilection l'Égypte chrétienne, dans les étoffes en particulier, traita ces épisodes. Le goût pour les personnifications (par exemple le Jourdain dans le Baptême) n'est pas moins caractéristique. En outre, une parenté remarquable existe entre les bas-reliefs de la chaire de Maximien et les miniatures du Cosmas : ce sont les mêmes figures trapues et solides, au visage arrondi, à la musculature saillante, aux extrémités lourdes. Enfin, la place faite aux détails pittoresques et réalistes est significative. Dans l'histoire de Joseph on observe des traits de naturalisme qu'on ne rencontre nulle part ailleurs : le type et les coiffures des marchands égyptiens dans la scène de Joseph vendu par ses frères sont à cet égard particulièrement

dignes d'attention. Ainsi la chaire de Ravenne est sortie d'un atelier égyptien, mais en un temps où la tradition alexandrine était déjà fort pénétrée d'influences orientales, non seulement syriennes, mais persanes. Ce temps ne saurait être antérieur au VI^e siècle : et par là s'expliquent aussi certaines traces déjà visibles de décadence,



Fig. 145. — Scènes de la vie de Joseph. Bas-reliefs de la chaire de Maximien à Ravenne (Phot. Alinari).

comme les corps posés de face sur des pieds de profil, l'allongement des proportions, la perspective appliquée à rebours. Ces faiblesses disparaissent pourtant dans l'incontestable beauté de l'ensemble. Le sculpteur de la chaire de Maximien, encore maître de toutes les ressources de son art, a su créer des compositions émouvantes, telles que la rencontre de Jacob avec ses fils, où au désespoir du père s'oppose si admirablement la sombre résignation de Rachel

(fig. 145). Un juge compétent a pu dire de la chaire de Maximien : « Aucun monument d'ivoire de la période antérieure ne nous montre une pareille entente de la décoration jointe à une habileté technique au-dessus de tout éloge ¹. »

Diptyques à cinq compartiments. — A l'école de la chaire de



Fig. 146. — Pyxide d'ivoire (Musée national de Florence), d'après Graeven, *Elfenbeinwerke*.

Ravenna, il faut rattacher toute une série d'autres monuments, plusieurs pyxides parmi lesquelles on peut citer celle du Musée Britannique, représentant des épisodes de la vie de saint Ménas (ancienne pyxide Nesbitt), dont la provenance est sûrement égyptienne et qui date du VI^e siècle, une autre, également du British Museum, de même date et de même origine ², représentant des scènes de l'histoire de Daniel, la pyxide de la collection Fidor, celles du Musée national de Florence (fig. 146) et de l'église de la Voûte-Chilhac, et surtout ces diptyques à cinq compartiments, conservés à Paris (Bibl. Nationale, évangélaire de Saint-Lupicin), à Berlin et à Etschmiadzin ³. On a cru parfois que ces monuments étaient l'œuvre d'un atelier ravennate : on s'accorde aujourd'hui.

1. Molinier, *loc cit.*, 69.

2. Dalton, *Catalogue of the early christian antiquities of the British Museum*, Londres, 1901, et le catalogue des ivoires cité plus haut.

3. Strzygowski, *Das Etschmiadzin-Evangeliar* (Byz. Denkmäler, I), Vienne, 1892. Ainalof, *Orig.*; Strzygowski, *Die christlichen Denkmäler Aegyptens* (RQ, 1898).

après une étude plus attentive du style et de l'iconographie, à en reconnaître l'origine syro-égyptienne. L'ornementation pittoresque y tient moins de place peut-être que dans le siège de Maximien. Mais les figures présentent le même type trapu et robuste si caractéristique



Fig. 117. — Plaque d'ivoire, dite de Murano (Musée de Ravenne).

dans la chaire de Ravenne ; un goût semblable des personifications s'y manifeste ; enfin, la composition des scènes évangéliques y apparaît presque identique. Ce n'est point sans quelque apparence de raison qu'Ainalof rapporte à la même école l'ivoire Barberini qui rappelle, en effet, le style des diptyques à cinq compartiments. Il y faut rattacher en outre le diptyque de Tongres, si semblable aux bas-reliefs de la chaire de Maximien et le beau diptyque de Berlin représentant la Vierge et le Christ. Peut-être les deux curieuses colonnes du ciborium de Saint-Marc, avec leurs scènes évangéliques

inspirées des évangiles apocryphes, leurs représentations parfois toutes pareilles à des ouvrages égyptiens ¹, s'inspirent-elles aussi, même si elles sont, comme le pense Venturi, une œuvre occidentale, des ateliers alexandrins. En tout cas, elles datent du VI^e siècle et elles achèvent de montrer combien fut puissante alors, dans tout le monde chrétien, l'action de l'art syro-alexandrin.

Diptyque de Ravenne ². — Tandis que ce groupe de monuments se rattache plutôt à l'Égypte, à une Égypte déjà fort pénétrée au reste d'influences syriennes, une autre série de monuments appartient à une autre école, plus purement orientale encore. Le monument le plus remarquable de ce groupe est le diptyque de Ravenne, jadis conservé à Murano (fig. 147), et dont l'autre feuillet, dispersé entre plusieurs collections privées (Stroganof, Crawford, etc.), a été récemment reconstitué. Autour du Christ trônant, de la Vierge accueillant les mages, se disposent des épisodes de l'enfance et des miracles du Christ et des scènes symboliques empruntées à l'art chrétien primitif : au-dessus, deux anges volants portent un médaillon. La disposition générale rappelle donc celle des diptyques à cinq compartiments ; mais le style est tout autre. Les figures sont sèches et anguleuses, les têtes petites, les membres grêles ; les yeux levés, les regards aigus rappellent l'art des manuscrits syriaques. Certains traits sont visiblement même empruntés à l'art persan. Les autres monuments de la même série (peigne d'Antinoé ³, pyxide Basilewski, pyxides du Vatican, de Werden, de Rouen, du musée de Cluny ; volet de triptyque de la collection Golenischeff, feuillet de diptyque du British Museum représentant l'Adoration des mages) ⁴ offrent des caractères semblables. Le choix des sujets, empruntés pour la plupart aux évangiles apocryphes, fait penser à une influence palestinienne ; le caractère monumental de certaines représentations, par exemple la Vierge trônant de la plaque Crawford, rappelle les tendances de l'art syrien. Sans doute, dans l'ornementation, dans le costume, dans la physionomie générale, subsiste quelque chose de la plastique antique : mais l'influence

1. L'Ascension est toute pareille à celle de l'église d'Al Mouallaka, au Vieux-Caire.

2. Ainalof, *Un morceau du diptyque de Ravenne dans la collection du comte Stroganof* (Viz. Vrem., IV, 1897) ; *Un morceau du diptyque de Ravenne dans la collection du comte Crawford* (Viz. Vrem., V, 1898) ; Strzygowski, *Zwei weitere Stücke der Marien tafel zum Diptychon von Murano* (BZ, VIII, 1899).

3. Strzygowski, *Die christlichen Denkmäler Aegyptens* (RQ, 1898).

4. Dalton, *Catal. of the ivory carvings*, n° 14. L'autre feuillet, où sont figurés le Christ et les apôtres Pierre et Paul, est dans la collection Martin Le Roy.

orientale y est plus fortement accusée que dans les monuments qui se groupent autour de la chaire de Maximien. A la tradition hellénistique pénétrée d'éléments syriens, succède ici un art d'origine exclusivement syrienne et palestinienne, et en contact très proche avec l'art persan. Et l'on voit assez mal pourquoi Strzygowski attribue à un atelier de la Haute-Égypte le diptyque de Ravenne.



Fig. 148. — Ivoire du trésor de Trèves (Phot. communiquée par M. Millet).

Au total, en face des œuvres où survit la tradition classique, l'art du *vi*^e siècle a produit une série de monuments où apparaît nettement l'influence orientale. D'autres ouvrages encore attestent la puissante action de cet art syro-alexandrin. Il suffira de nommer la plaquette du trésor de Trèves (fig. 148), où Strzygowski a ingénieusement reconnu la représentation d'une translation de reliques qui eut lieu à Constantinople en 552, et où apparaît le lien étroit qui unissait la capitale même à la grande ville égyptienne¹. On citera pareillement les curieuses plaques qui décoraient la chaire dite de Saint-Marc, jadis conservée à Grado, et aujourd'hui à Milan. Le développement des architectures dans le haut de la composition y est une preuve remarquable d'origine égyptienne².

Caractères généraux de l'ivoirerie byzantine au VI^e siècle. — Si l'on essaie, de l'étude que nous avons faite de ces monuments, de dégager les traits caractéristiques de l'ivoirerie byzantine au *vi*^e

1. Strzygowski, *Orient oder Rom*, 85 suiv.

2. Graeven, *Der heilige Markus in Rom und in der Pentapolis* (RQ, 1899).

siècle, un fait frappe tout d'abord, c'est la parenté générale qu'ils offrent tous. Malgré les différences de technique et d'inspiration, tous procèdent plus ou moins de la tradition hellénistique ; tous ont conservé certains traits de l'art alexandrin, le goût du pittoresque, le caractère antique de la plastique. Mais, en dépit de ces survivances classiques, il est visible — et c'est le second point — que ce style hellénistique se modifie profondément sous l'influence du goût oriental. Les types perdent l'aspect antique, les proportions classiques s'altèrent ; les mouvements, la démarche rappellent les formes de l'art assyrien et de l'art persan ; les libres allures hellénistiques se raidissent, les formes deviennent plus sèches et plus anguleuses. Enfin, le relief s'aplatit, la science du raccourci se perd, la perspective déformée est appliquée à rebours. Sans doute, dans quelques belles œuvres, subsiste la fraîcheur du style antique ; au total pourtant, des signes de décadence apparaissent, due à l'introduction dans l'art byzantin du style syrien et du style persan. Jusque dans la capitale, ces influences syro-alexandrines se manifestent. Dans les monuments qui semblent le plus certainement exécutés à Constantinople, dans ces diptyques de consuls et de fonctionnaires si nombreux au vi^e siècle, on sent l'action des éléments orientaux. Le beau diptyque d'Aréobinde offre une décoration toute semblable à celle de la chaire de Maximien¹ ; le feuillet de Trèves a des origines alexandrines. Sous l'influence des artistes syriens et persans, dont Ainalof signale la présence dans la capitale, Constantinople a adopté et consacré le style nouveau, et, entre les mains des maîtres de génie qu'a produits le vi^e siècle, lui a donné, ici comme partout, sa forme définitive.

1. Héron de Villefosse, *Feuille de diptyque consulaire conservée au musée du Louvre* (Gaz. archéol., 1884).

CHAPITRE VII

L'ORFÈVREURIE ET LES ARTS DU MÉTAL

Les origines de l'émaillerie cloisonnée. L'orfèvrerie. Ateliers de Constantinople. Ateliers syro-égyptiens. Ampoules de Monza. Trésor de Kerynia, Vase d'Émèse. Vogue de l'orfèvrerie syrienne. Bijoux.

Le goût du luxe, qui caractérise la société byzantine du vi^e siècle, se manifeste tout particulièrement dans la place faite au travail des métaux ¹. L'orfèvrerie, déjà protégée par Constantin, devient alors une des branches les plus importantes de l'art byzantin. On a vu précédemment quelle place elle occupait dans la décoration de Sainte-Sophie, et décrit l'ambon avec son dôme couvert de plaques d'or, l'iconostase avec ses figures d'argent ciselé, le merveilleux autel surtout, tout éblouissant de pierreries et d'émaux et qui, selon l'expression d'un poète du temps, « scintillait de couleurs variées, tantôt reflétant l'éclat de l'or et de l'argent, tantôt brillant comme le saphir, et lançait des rayons multiples, suivant la coloration des pierres fines, des perles et des métaux de toutes sortes dont il est composé. » « Il était, dit le chroniqueur Cedrenus (éd. Bonn, I, 677), en or, en argent, en pierres de tout genre, en métaux. Justinien y rassembla beaucoup de matières précieuses; il fit fondre celles qui étaient fusibles, et les réunit aux solides. » Nicéas ajoute que l'autel était composé de diverses matières précieuses assemblées au feu, et réunies en une seule masse de diverses couleurs, et d'une beauté parfaite.

Les origines de l'émaillerie cloisonnée ². — Sous l'imprécision de ces termes, il semble bien qu'on doive reconnaître un premier essai d'émaillerie (probablement de l'émail champlevé), et il est vraisemblable que, dès ce moment, les Byzantins connaissaient la technique savante de cet art luxueux, qui devait plus tard, à partir du

1. Pour l'ensemble du chapitre, Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, t. IV, *l'Orfèvrerie*, Paris, 1901.

2. Linas, *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, Paris, 1877; Kondakof, *Histoire et monuments des émaux byzantins*, Francfort, 1892.



Fig. 149. — Croix d'émail cloisonné (trésor du Sancta Sanctorum à Rome),
d'après Lauer, *Mon. Piot.* t. XV.

ix^e siècle, prendre chez eux un si magnifique développement. Dès le vi^e siècle, quelques monuments laissent supposer en effet qu'aux procédés du travail en relief les orfèvres byzantins, suivant la tendance générale de l'époque, substituaient volontiers la polychromie. La croix du trésor de Monza, donnée en 603 par Grégoire le Grand au roi Adaloald, montre la Crucifixion dessinée en nielles sur une feuille d'or. L'encolpion de la comtesse Dzialinska, qui, d'après Molinier, date du vi^e siècle, offre, dans une enveloppe d'or niellé, une croix cloisonnée de verroteries rouges et vertes. Ce procédé menait directement à l'émail. Et en effet le reliquaire de Sainte-Croix de Poitiers, envoyé par l'empereur Justin II à sainte Radegonde, avait, à en juger par le dessin qui nous reste de ce monument aujourd'hui perdu, une décoration faite de verroteries et d'émaux cloisonnés. Enfin une croix d'émail cloisonné, récemment retrouvée au trésor du Sancta Sanctorum ¹ (fig. 149) et qu'on attribue à la fin du v^e ou au début du vi^e siècle, est décorée, non plus seulement d'ornements, mais de scènes évangéliques exécutées au moyen de pâtes translucides séparées par des cloisons d'or. Malgré les imperfections du dessin, l'ensemble de ce monument est des plus harmonieux. Les têtes sont assez expressives, la gamme des couleurs heureusement variée. L'émail a ce coloris rouge vineux, qui semble caractéristique des émaux byzantins. Tout ceci donne donc à croire que les artistes byzantins connaissaient dès cette époque, non seulement l'émail champlévé d'un caractère antique, tel qu'il paraît avoir été employé dans l'autel de Sainte-Sophie, mais qu'ils avaient emprunté à la Perse, plus tôt que ne le pense Kondakof, la technique de l'émaillerie cloisonnée, où ils devaient plus tard exceller.

L'orfèvrerie. — Le même luxe, et plus somptueux encore, se rencontrait dans les objets d'orfèvrerie de destination profane. Le trône de Justinien, dressé dans la salle du palais qu'on appelait le grand *Consistorium*, était tout constellé de pierreries et d'or; une coupole d'or le surmontait, portée par quatre colonnes; deux Victoires aux ailes éployées le flanquaient, qui tenaient en main des couronnes de lauriers. Pareillement, avec l'or recueilli dans le trésor des rois vandales, Justinien avait fait exécuter tout un somptueux service de table, des plats où, parmi les bas-reliefs racontant les victoires du règne, était ciselée l'image de l'empereur, des vases pré-

1. Lauer, *Le trésor du Sancta Sanctorum à Rome* (Mon. Piot, XV, 1906); Grisar, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum*, Fribourg, 1908.

cieux étincelant de pierreries. Il est aussi fréquemment question des statues d'argent et d'or élevées en l'honneur des empereurs. Et comme enfin la même splendeur se rencontrait dans les pièces du mobilier ecclésiastique, croix, patènes, calices, etc., les « argen-



Fig. 150. — Disque d'argent trouvé à Kertch et représentant un empereur du VI^e siècle.

tiers » tenaient dans le monde byzantin une place considérable, qu'attestent les mentions fréquentes faites de leur corporation.

Ateliers de Constantinople. — Malheureusement, en dehors des pièces émaillées mentionnées déjà, il ne nous reste, pour le VI^e siècle, qu'un bien petit nombre d'ouvrages de cette orfèvrerie. Il faut citer en particulier le bouclier de Justinien, trouvé à Kertch¹,

1. Strzygowski et Pokrovskij, *Der Silberschild aus Kertch* (Matériaux pour l'archéologie russe, n° 8), Pétersbourg, 1892.

(fig. 150) où, sur le fond d'argent du disque, se détache, non plus en relief, mais simplement dessinée à la pointe et dorée, la



Fig. 151. — Croix de Justin II (Basilique de Saint-Pierre à Rome).

figure d'un empereur à cheval, suivi d'un garde du corps et précédé d'une Victoire : exemple remarquable de l'évolution qui, à la technique du modelé, telle qu'elle se rencontrait encore dans les boucliers du iv^e et du v^e siècle, tendait à substituer le fond plat à dessin polychrome ¹. Les procédés du repoussé se conservaient

1. Il faut rapprocher de ce monument le bouclier de Pérouse, aujourd'hui perdu, mais qui était du même temps, et où on voyait un captif derrière un guerrier à cheval (Venturi, *Storia*, I, 546 et suiv.).

au contraire dans le beau médaillon d'or que possédait le Cabinet des médailles, et qui fut volé et fondu en 1831 : on voit d'après le moulage que garde le British Museum qu'on y avait représenté en relief, d'un côté, le portrait de Justinien, de l'autre, l'image de l'empereur à cheval, précédé d'une Victoire ¹. Du vi^e siècle égale-



Fig. 152. — Ampoule de Monza.

ment date la célèbre croix en argent doré du trésor de Saint-Pierre, qui fut donnée par l'empereur Justin II ² (fig. 151) : elle est ornée, entre des ornements de feuillage, de cinq médaillons travaillés au repoussé, représentant l'Agneau, le Christ, l'empereur et l'impératrice. Ces trois ouvrages semblent devoir être attribués à l'école d'art qui fleurissait à Constantinople.

Ateliers syro-égyptiens.

— Des monuments plus nombreux sont d'une autre origine : ils attestent l'activité, l'habileté et la vogue des ateliers syro-égyptiens du vi^e siècle.

Ampoules de Monza. — Je n'insisterai pas sur quelques petits médaillons d'or, trouvés pour une part en Cilicie, conservés aux musées de Constantinople, du Vatican, de Catanzaro, de Reggio, et où, sur la mince feuille d'or, l'artiste a repoussé des scènes évangéliques ³. Mais il faut signaler tout particulièrement les curieuses ampoules d'argent, que possède le trésor de Monza ⁴. Ce sont de petits flacons ronds et plats, qui, comme l'indiquent les inscriptions grecques qui y sont frappées, contenaient de l'huile de la lampe allumée au Saint Sépulcre ou de la terre des lieux saints.

1. Diehl, *Justinien*; Babelon, *Justinien et Bélisaire* (Mém. de la Soc. des Antiquaires, t. 57).

2. De Waal, *Die antiken Reliquiare der Peterskirche* (RQ, 1893).

3. Strzygowski, *Zwei Goldenkolpien aus Adana* (Byz. Denkmäler, I).

4. Barbier de Montault, *Le trésor de la basilique royale de Monza* (Bull. monumental, 1883), et surtout Ainalof, *Orig.*, 168-190.

Les pèlerins les rapportaient en souvenir de la Palestine, et c'est ainsi que celles de Monza vinrent, vers l'an 600, de Rome à Milan, pour être offertes à la reine Théodelinde. La date et la provenance de ces petits monuments sont donc également certaines : et c'est ce qui donne à la décoration dont ils sont ornés un intérêt tout particulier.

Sur le disque bombé des ampoules, on a, souvent à l'aide d'un même timbre, frappé certains sujets évangéliques. Selon la grandeur du flacon, tantôt plusieurs épisodes sont juxtaposés (fig. 153), tantôt un seul est représenté, et plus simple (fig. 152). Mais toutes les ampoules offrent dans l'exécution, dans les formes, dans le style, une unité si parfaite qu'elles sont certainement l'œuvre d'un même atelier. Les motifs représentés ne sont pas bien nombreux, et le même poinçon a visiblement servi pour plu-



Fig. 153. — Ampoule de Monza.

sieurs ampoules : mais ce qui en fait l'intérêt, c'est que ces représentations sont incontestablement inspirées des compositions monumentales, fresques ou mosaïques, qui décoraient certaines églises célèbres de Jérusalem, de Bethléem ou de Nazareth. Ainalof a fort bien montré qu'au fronton extérieur de la basilique de Bethléem une mosaïque représentait l'Adoration des Mages, et que c'est là que les fabricants des ampoules ont cherché le modèle de leur composition : ce sujet apparaît, en effet, trois fois répété, sur les flacons de Monza et toujours de façon identique, ce qui indique bien un prototype unique. De même, la Crucifixion, curieusement figurée par une croix nue que domine le buste du Christ, flanqué du soleil et de la lune, semble copiée d'après la mosaïque qui décorait l'abside du martyrium à Jérusalem et montre les scrupules qu'éprouva longtemps l'art chrétien à représenter dans sa réalité le drame du Calvaire. La disposition de l'Ascension atteste pareillement qu'elle est la reproduction de quelque grande composition

monumentale. Sur d'autres ampoules enfin on voit une image de la Vierge, copie probable de quelque icône célèbre de la Mère de Dieu. Évidemment ces reproductions assez grossières ne donnent qu'une idée lointaine des originaux dont elles se sont inspirées ; pourtant ces petits objets, en se répandant dans tout le monde chrétien, ont propagé au loin les types de l'iconographie palestinienne.



Fig. 154. — Plats d'argent de Chypre (British Museum), d'après Dalton: *Catalogue of the christian antiquities*.

*Trésor de Kerynia*¹. — C'est aux ateliers d'orfèvres de Syrie qu'il faut également attribuer les précieux objets trouvés récemment dans les deux trésors de Kerynia, en Chypre, et que se partagent le Musée britannique, celui de Chypre et la collection Pierpont Morgan. Ce sont surtout de grands plats d'argent, les uns travaillés en relief, les autres partiellement ornés de nielles ; ces derniers portent au centre, inscrits dans une bande décorative fort élégante, tantôt une croix, tantôt un monogramme, tantôt une figure de saint (fig. 154). L'autre série, infiniment plus remarquable, comprend neuf plats représentant des épisodes de l'histoire de David. Sur les plus petits (0,14 de diamètre) on retrouve, dans les paysages qui occupent le fond de la composition, dans la façon dont les épisodes sont traités comme des scènes de genre,

1. Dalton, *A byz. silver treasure from the district of Kerynia* (*Archaeologia*, t. 57, 1) ; *A second treasure from Cyprus* (*BZ*, XV, 1906) ; et *Catalogue of the early christ. antiquities of the British Museum* ; cf. l'art. de Sambon dans le *Musée*, avril 1906.

chasses et bergeries, dans l'attitude des personnages, le souvenir de la tradition alexandrine et du style pittoresque hellénistique. Les grands disques au contraire (quatre de 0,27 de diamètre) offrent des compositions plus solennelles et plus graves qui procèdent du



Fig. 155. — Mariage de David. Plat d'argent de Chypre (collection Pierpont Morgan).

style monumental (fig. 155) ; les personnages y sont symétriquement groupés devant une construction à arcade centrale soutenue par quatre colonnes, qui rappelle le fond du bouclier de Théodose, à Madrid ; et comme dans ce monument, à l'exergue inférieur, des motifs allégoriques, de style antique, figurent divers objets en harmonie avec le sujet représenté. Dans les costumes, apparaît le même mélange caractéristique de personnages vêtus à la mode byzantine et de figures encore tout antiques. On verra plus loin le vif

intérêt qu'offrent ces monuments pour l'histoire de l'iconographie byzantine, et ce qu'ils apprennent sur les origines de l'illustration du Psautier. Ils ne sont pas moins remarquables par la valeur artistique, par la beauté de la composition, par l'élégance harmonieuse des figures. Ce sont assurément, parmi les monuments connus de cette époque, les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie byzantine, et il y a tout lieu de les attribuer à un atelier syro-égyptien, et de les dater du *vi*^e siècle.

Vase d'Émèse. — Le Musée britannique possède, provenant du même trésor, des cuillers oblongues en argent, où courent des animaux, lions, chevaux, lièvres, griffons, et un encensoir hexagonal en argent, que décorent les figures en relief du Christ, de la Vierge et de quatre apôtres¹. Par les types iconographiques comme par le style de la décoration, ce petit objet est étroitement apparenté à un vase d'argent, provenant d'Émèse, que conserve le Louvre, et qui date du *vi*^e siècle². Sur la zone médiane de ce vase, une bande circulaire enferme une série de médaillons représentant le Christ et des saints, et la même ornementation se rencontre dans un reliquaire d'argent (trouvé à Sébastopol et conservé au musée de l'Ermitage, dans un coffret d'argent du trésor du Sancta Sanctorum et dans la pyxide dite de Grado³. Sur tous ces monuments, la décoration est constituée par des médaillons représentant en buste le Christ et des saints; en outre les torsades et les ornements qui encadrent ces médaillons présentent sur ces divers objets une telle analogie de style, qu'on doit, sans nul doute, les attribuer tous à la même date, le *vi*^e siècle, et au même pays d'origine, la Syrie, que le vase d'Émèse.

Enfin, de ce groupe de monuments on peut rapprocher plusieurs autres ouvrages, la célèbre *capsella* d'argent trouvée à Henchir-Zirara, en Afrique, aujourd'hui au Vatican, que de Rossi datait du commencement du *v*^e siècle, mais qui semble un peu plus moderne, et la *capsella* de Brivio, au Louvre, qui est du même temps⁴. La décoration, constituée par des scènes évangéliques de caractère symbolique, est un peu différente; mais le détail de l'orne-

1. Dalton, *Catalogue* n° 399.

2. H. de Villefosse, communication dans *Bull. de la Société des Antiquaires*, 1892.

3. *CR. de la Commission imp. archéologique*, 1897; Garrucci, *Storia*, VI, pl. 436; Lauer, *loc. cit.*, 71.

4. De Rossi, *La capsella argentea africana*, Rome, 1889; Lauer, *La capsella de Brivio* (*Mon. Piot*, XIII, 1907).

mentation, la torsade en forme d'épi, le style et les caractères généraux des scènes représentées attestent une évidente parenté avec le vase d'Émèse. Quoique trouvés en des points fort éloignés les uns des autres, tous ces objets dérivent d'un foyer commun d'inspiration artistique, et ont été fabriqués dans une région unique, certainement orientale, et très vraisemblablement syrienne,



Fig. 156. — Plat en argent trouvé en Sibérie (collection Stroganof à Rome).

Vogue de l'orfèvrerie syrienne. — Facilement transportables, ces ouvrages d'art se sont répandus sans peine en Afrique ou en Italie, de même que la vogue de l'argenterie syrienne en portait vers le même temps les produits jusqu'au centre de l'Asie. C'est en Mésopotamie qu'a été ciselé le célèbre plat d'argent de la collection Stroganof (vi^e siècle) (fig. 156), découvert en Sibérie, et où sont représentés en repoussé, avec un goût qui rappelle l'art hellénistique, deux anges debout aux côtés d'une croix. Un autre plat à inscriptions syriaques, de même date, trouvé dans la région

de Perm, montre des sujets empruntés aux ampoules palestiniennes (Ascension, Crucifixion, Résurrection), mais modifiés selon les procédés et le style de l'art sassanide¹. De tels faits attestent à la fois la notoriété dont jouissaient les ateliers d'orfèvrerie syriens, et expliquent — chose importante pour l'histoire de l'iconographie — comment se propagèrent à travers le monde chrétien les compositions monumentales créées en Syrie et en Palestine.

Bijoux. — Plusieurs musées ou collections particulières possèdent enfin des bijoux précieux du v^e et du vi^e siècle. Le Musée britannique conserve un certain nombre de bagues en or, cachets ou bagues de mariage, portant des monogrammes ou des figures de saints²; quelques-unes, qu'on date du v^e siècle, sont formées d'une série de médaillons représentant des saints ou portant des bustes alternés d'hommes et de femmes exécutés en nielles (nos 190, 207). Un beau bracelet d'or (n^o 279), de provenance syrienne, est orné d'un médaillon figurant la Vierge orante, tandis que sur le cercle des oiseaux, cygnes et perdrix, sont représentés parmi des rinceaux. Au musée de l'Ermitage, parmi les objets provenant du trésor de Mersina, on signalera un collier d'or, formé de vingt médaillons décorés des deux bustes d'un empereur et d'une impératrice (Justin II et Sophie?), et auquel est suspendue une plaque d'or repoussée montrant, entre deux figures allégoriques, un triomphateur en costume antique³. Mais ici encore la série la plus remarquable a été fournie par le trésor découvert en 1902 à Kerynia de Chypre⁴. On notera particulièrement une ceinture formée de seize médaillons d'or, dont les quatre plus grands, représentant un basileus sur un quadrigé, sont au nom de l'empereur Maurice Tibère (582-602), des bracelets d'or richement décorés de rinceaux de vigne, un collier d'or formé de feuilles ajourées auquel sont suspendus une croix et six pendentifs en forme de disques ou de feuilles, un autre collier d'or enfin, avec croix à dessins estampés et dix pendentifs en forme de vases ou d'amandes. Tous ces objets, que possède la collection Morgan, sont travaillés au repoussé, et

1. Chvolson, Pokrovskij et Smirnof, *Un plat d'argent syrien trouvé dans le gouvernement de Perm* (Matériaux pour l'archéologie russe, n^o 22). Pétersbourg, 1899 (russe); Stassof, *Un plat d'argent oriental à l'Ermitage, y voit au contraire un travail turc du xiii^e ou xiv^e siècle*. Cf. Smirnof, *Argenterie orientale*, Pétersbourg, 1909.

2. Dalton, *Catalogue*.

3. Kondakof, *Trésors russes*, Pétersbourg, 1896.

4. Sambon, *loc. cit.*

certaines de leurs formes attestent des influences orientales. Ici encore il y a lieu de penser que toutes ces pièces d'orfèvrerie ont une origine commune, que l'on cherche soit en Égypte, soit en Cilicie. En tout cas ces ouvrages d'art portent la marque évidente de l'Orient hellénistique, et ils montrent quel était au *vi*^e siècle l'éclat de l'orfèvrerie byzantine.

CHAPITRE VIII

LA FORMATION DE L'ICONOGRAPHIE

- I. Les arts mineurs et l'art monumental. Rôle de l'art industriel dans la formation de l'iconographie. — II. Les origines et l'évolution de l'iconographie. Les origines palestiniennes. Les éléments nouveaux de l'iconographie. Les compositions. Les types. Le Christ. La Vierge. Prophètes et apôtres. — III. Caractère de l'iconographie. Son immobilité. L'art byzantin du vi^e siècle.

I

Les arts mineurs et l'art monumental. — Les monuments des arts mineurs, qui ont été étudiés dans les précédents chapitres, ne méritent pas seulement l'attention pour leur valeur artistique propre. Ils offrent encore un autre intérêt. On a plus d'une fois déjà signalé au passage les rapports étroits qui existent entre ces miniatures, ces étoffes, ces ivoires, ces orfèvreries, et les grandes œuvres de l'art monumental, et montré quelle puissante influence ces dernières ont fréquemment exercée sur la composition et le style des produits de l'art industriel. Il suffira de rappeler, par exemple, que plusieurs des miniatures du Rossanensis, du Cosmas, de l'évangélaire d'Etschmiadzin, semblent visiblement inspirées de mosaïques ou de fresques, que les ampoules de Monza, comme les miniatures des évangiles syriaques, reproduisent assez fidèlement les mosaïques ou les fresques des sanctuaires célèbres de la Palestine, que les ivoires, plus encore peut-être au xi^e siècle qu'au vi^e, empruntèrent plus d'une fois des modèles à la peinture et à la mosaïque. Inversement, on le verra, la miniature a fourni parfois des modèles à la mosaïque. Un manuscrit des Actes des Conciles a sans doute inspiré la décoration de la basilique de Bethléem ; un rouleau évangélique a peut-être donné l'idée des compositions qui se déroulent en frise aux parois de la métropole de Mistra ; la Bible de Cotton enfin a certainement servi de modèle au mosaïste qui décora les coupes du narthex de Saint-Marc. De tout cela il résulte qu'entre les créations de l'art monumental et les

ouvrages des arts mineurs il existe une parenté étroite et incontestable : et c'est là un fait qui est gros de conséquences.

Rôle de l'art industriel dans la formation de l'iconographie.

— Tous ces petits objets mobiles, manuscrits, étoffes, ivoires, ampoules de métal, ont propagé, en effet, par tout le monde chrétien, et au delà même, les types de l'iconographie fixés par l'art monumental. De cette diffusion un exemple précis et frappant est fourni par les célèbres ampoules palestiniennes de Monza : copies assez fidèles des mosaïques ou des fresques qui décoraient les sanctuaires de la Terre-Sainte, elles ont porté ces compositions non seulement dans toute la Syrie, mais bien au delà, aussi bien dans l'Occident chrétien que dans les communautés lointaines de la Mésopotamie et de la Perse : l'art sassanide même y a trouvé des inspirations, comme l'atteste par exemple la patène décorée de thèmes palestiniens, qui a été retrouvée dans la région de Perm. Or le rôle que nous pouvons avec certitude attribuer aux ampoules de Monza, bien d'autres monuments semblables l'ont pareillement rempli : ils ont transmis à travers le monde certaines formes d'art, certains modèles de compositions ; et par là ils ont contribué à la fois à la formation et à la diffusion d'une iconographie nouvelle. Et naturellement alors une question se pose, qui est essentielle. Où se sont constituées d'abord ces compositions chrétiennes qui désormais vont devenir classiques, et quels éléments nouveaux y vont apparaître au v^e et au vi^e siècle ?

II

LES ORIGINES ET L'ÉVOLUTION DE L'ICONOGRAPHIE

*Les origines palestiniennes*¹. — Les recherches récentes, celles d'Ainalof en particulier, ont démontré qu'il faut chercher en Palestine les origines de cette iconographie nouvelle. C'est dans les sanctuaires élevés au iv^e siècle à Jérusalem et autour des lieux saints que se créèrent dès ce moment les plus anciennes compositions évangéliques, illustrant les épisodes fameux de la vie et de la mort du Sauveur. C'est de là, grâce à la vénération universelle qu'inspiraient ces souvenirs sacrés, qu'elles se répandirent naturellement dans toute la chrétienté, par l'intermédiaire

1. Ainalof, *Origines*.

des pèlerins qui affluaient en foule dans la Terre-Sainte. Des exemples précis attestent cette influence de la Palestine. Elle se manifeste dans la prédilection avec laquelle l'art chrétien reproduisit les monuments de Jérusalem, Saint-Sépulcre et croix du Golgotha, escalier et autel du sacrifice d'Abraham que les visiteurs rencontraient au pied du Calvaire, grotte et crèche de Bethléem, etc. ; elle apparaît également dans la place que cet art fit aux légendes palestiniennes. Et cela se conçoit aisément. Le grand élan de piété qui entraînait les foules vers les lieux saints leur en rendait également chers les souvenirs : les pèlerins s'efforçaient de rapporter et de faire reproduire l'image des compositions illustres qui, aux sanctuaires fameux du christianisme, au tombeau des martyrs célèbres, avaient frappé leurs yeux et enflammé leur dévotion. Ainsi se constitua naturellement la base de l'iconographie.

Les éléments nouveaux de l'iconographie. — Certaines scènes de l'Ancien Testament avaient de bonne heure trouvé dans l'art des Catacombes une forme à peu près définitive : tels le sacrifice ou la philoxénie d'Abraham, les enfants dans la fournaise ou Daniel parmi les lions. L'art nouveau les conserva sans y changer rien, sans se préoccuper non plus de développer beaucoup le cycle de ces compositions. Au contraire il s'appliqua avec une ardeur passionnée à retracer les multiples épisodes du cycle évangélique¹, et à côté des inspirations qu'il chercha dans les évangiles canoniques, il faut noter que, dès ce moment, il fit plus d'un emprunt à ces évangiles apocryphes, qui plus tard fourniront tant de thèmes à l'art chrétien. En étudiant les ivoires de la chaire de Maximien ou le diptyque de Ravenne, Ainalof a reconnu toute une série de détails qui tous viennent des apocryphes : tels, dans l'épisode de l'Annonciation, la Vierge filant ; dans la Nativité du Christ, la sage-femme Salomé ; dans le voyage à Bethléem, l'ange conduisant l'âne, ou encore l'épreuve par l'eau imposée à la Vierge. Pareillement, dans le manuscrit de Rossano, les deux épisodes du Jugement de Pilate et du peuple réclamant la mort du Christ (fig. 123 et 124) doivent leur origine aux apocryphes, *Évangile de Nicodème* et *Actes de Pilate*.

Les compositions. — Ainsi se constituèrent de larges cycles de compositions jusqu'alors inconnues. Dès la fin du v^e siècle, les épisodes

1. Rohault de Fleury, *l'Évangile*, Tours, 1874 ; Pokrovskij, *l'Évangile*, Pétersbourg, 1892.

de la Passion du Christ étaient fréquemment représentés, commel'at-
 teste un curieux passage de Léontius de Neapolis : « C'est par amour
 pour Dieu que nous représentons ses souffrances dans toutes les églises,
 dans les maisons, sur les vêtements, et partout, pour les avoir sans
 cesse sous les yeux. » La Crucifixion, d'abord écartée par de pieux scrupules,
 apparait¹. Tandis que, dans les ampoules de Monza, copie des
 mosaïques absidiales du martyrium, le Christ est représenté, non
 point attaché sur la croix, mais planant dans le ciel, entre le soleil
 et la lune, au-dessus des croix dressées et des personnages du
 drame, dès la fin du v^e siècle et dans tous les monuments du vi^e, il
 est figuré cloué sur la croix, tantôt nu, tantôt vêtu du colobium,
 mais sans que l'artiste craigne de faire scandale en représentant le
 Dieu souffrant et mourant. Tel il se rencontre sur les portes de
 Sainte-Sabine, sur les feuillets de l'évangile de Rabula ; tel il se
 trouvait dans les fresques de Saint-Serge de Gaza, et sans doute il
 ne manquait point davantage dans les mosaïques de Saint-Apollinaire-Neuf
 de Ravenne. Au vi^e siècle, la Transfiguration apparaît dans l'abside du
 couvent du Sinaï et à Saint-Apollinaire in Classe ; dès le iv^e siècle, la
 composition fameuse du Jugement dernier est décrite dans un passage
 d'Ephrem le Syrien, telle que la réalisera plus tard l'art byzantin. Bien
 d'autres épisodes évangéliques encore, Annonciation, Adoration des
 Mages, Baptême du Christ, Ascension, Pentecôte, etc., ont également
 leur origine dans les mosaïques qui décoraient les sanctuaires
 palestiniens et ont trouvé là de bonne heure leur forme définitive.
 Que l'on considère, par exemple, les miniatures de l'évangile de
 Rossanó : on y rencontre, selon la juste remarque d'Ainalof, le type
 de toute une série de compositions fixé dès le vi^e siècle, et pour
 toujours. La Résurrection de Lazare ou l'Entrée à Jérusalem se
 retrouveront au xii^e siècle dans les mosaïques de la Chapelle Palatine,
 toutes semblables aux prototypes représentés dans le vieux
 manuscrit. La Communion sous les deux espèces, la scène du bon
 Samaritain, la parabole des Vierges sages et des Vierges folles se
 répéteront, identiques au vieux modèle, dans les ouvrages du xi^e,
 du xii^e et du xiii^e siècle.

On pourrait multiplier ces exemples. Le cycle des mosaïques de
 Saint-Apollinaire-Neuf à Ravenne, la description qu'a laissée
 Choricius des peintures de Saint-Serge de Gaza montrent qu'au

1. Bréhier, *Les origines du crucifix dans l'art religieux*, Paris, 1904 ; Reil,
Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi, Leipzig, 1904.

vi^e siècle, le cycle évangélique, largement développé, avait trouvé en beaucoup de points sa forme définitive, où le symbolisme s'était effacé pour faire place à l'élément historique¹. Pareillement, les thèmes empruntés à l'histoire de David, tels que les représentent les fresques de Baouit et les plats du trésor de Chypre, permettent de supposer que dès cette date se constituaient les éléments de l'illustration du Psautier dit « aristocratique », et donnent quelque vraisemblance à l'hypothèse de Strzygowski, relativement aux origines syriennes de l'un des types d'illustration de ce livre fameux. Enfin, si le cycle de la Vierge n'a pris qu'à partir du xi^e siècle tout son développement, pourtant, dès le vi^e siècle déjà, il tient quelque place dans les ivoires, et lui aussi semble devoir à la Syrie son origine².

On voit par tout ceci le grand effort créateur qui s'accomplit dans l'art chrétien au v^e et au vi^e siècle. La trace très visible s'en rencontre dans le manuscrit du Cosmas. C'est ici, par exemple, qu'apparaît pour la première fois l'esquisse de la célèbre composition du Jugement dernier, avec ce trait, qui ne disparaîtra jamais plus par la suite, de la distribution du sujet en plusieurs zones superposées (fig. 113). C'est là qu'on trouve la première idée de la Descente du Saint-Esprit, telle qu'elle figurera plus tard aux coupoles de Saint-Luc ou de Saint-Marc. De même toute une série de motifs, qu'on retrouvera plus tard dans les psautiers byzantins, ont ici leur origine : par exemple la représentation des antipodes et surtout celle de la Terre, figurée tantôt comme une montagne derrière laquelle se lèvent le soleil et la lune, tantôt comme un carré aux angles duquel quatre vents soufflent dans des cornes. Ce sont là autant de thèmes qui ne changeront plus.

*Les types*³. — *Le Christ*. — De même que les compositions tendent à s'ordonner en une disposition désormais immuable, ainsi les types des principaux personnages sacrés commencent à se fixer. L'art chrétien avait jusqu'ici représenté le Christ sous des traits

1. Une autre description, d'origine également syrienne, montre le cycle évangélique (enfance, miracles, passion) absolument fixé dans tous ses détails. Elle date du viii^e siècle et se trouve dans le Pseudo-Damascène, *Oratio ad Constantinum Caballinum* (*Patr. gr.*, t. 95, p. 314-315), mais l'origine est sans doute plus ancienne. On trouve dans le même texte (p. 316 et 325) le thème de l'Anastasis et celui du Jugement dernier fixés dès le viii^e siècle sous leur forme traditionnelle.

2. Baumstark, *Zu den Miniaturen der Marienfestpredigten des Jakobos von Kokkinobaphos* (OCh, IV, 1905).

3. Detzel, *Christliche Ikonographie*, Fribourg, 1894-1895.

assez divers¹. Sous l'influence de l'art hellénistique et de la littérature qui s'en inspirait, il le figurait volontiers jeune, imberbe, les cheveux tantôt retombant en longues boucles sur les épaules (monuments d'Asie Mineure) (fig. 41), tantôt courts et bouclés sur un visage large et plein (monuments d'Égypte), mais au total sous les traits d'un héros ou d'un dieu antique (fig. 47). En face de ce type, la Syrie en imagina un autre, moins idéal, conçu dans le visible dessein de créer une figure plus proche de la réalité historique : le Christ y apparut plus âgé, le visage encadré d'une barbe noire plus ou moins longue, les cheveux plats, séparés par une raie, les sourcils joints, le teint comme les blés, sous l'aspect caractéristique d'un homme du peuple d'Israël. Au début, les deux types coexistèrent dans les épisodes du cycle évangélique : dans les mosaïques de Saint-Apollinaire-Neuf, sur les ampoules de Monza, dans les miniatures de l'évangile de 586, ailleurs encore, le Christ, imberbe dans les miracles (fig. 98), apparaît barbu dans les scènes de la Passion (fig. 96). Pourtant, les tendances réalistes et historiques de l'art byzantin consacrèrent promptement le second de ces deux types et en soulignèrent encore le caractère solennel et grave. Si le Christ du cycle évangélique garda dans sa maturité du charme et de la grâce, de plus en plus le Pantocrator, le dieu tout-puissant, maître du monde, prendra un aspect sévère jusqu'à la tristesse et à la dureté. Seul, le Christ Emmanuel conserva le souvenir du type original : l'iconographie byzantine le représenta toujours imberbe et jeune.

La Vierge. — La même évolution dans le sens historique fixa les traits de la Madone². A partir du jour où le concile d'Éphèse l'eut solennellement proclamée la mère d'un dieu (*theotokos*), elle prit le visage allongé, les traits graves, l'attitude imposante que lui attribuent pareillement, dès le vi^e siècle, les mosaïques de Saint-Apollinaire-Neuf, de Parenzo (fig. 105) et de Salonique (fig. 91), l'évangélaire de 586 et l'ivoire de Crawford, et qui persisteront jusqu'au xii^e siècle et même au delà. Sans doute, bien des différences subsistèrent dans l'attitude et le geste attribués à la mère de Dieu ; toute une série de types divers coexistèrent, reproduisant en général certaines icônes célèbres de la Panagia³. Il y eut la Vierge *Hodigitria* (conductrice),

1. Outre les ouvrages mentionnés p. 11, de N. Müller, Dobschütz, Weiss-Liebersdorf et Strzygowski, cf. Kondakof, *Iconographie de Jésus-Christ*, Pétersbourg, 1903.

2. Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, Paris, 1878 ; Venturi, *La Madonna*, Milan, 1900 ; Munoz, *Iconografia della Madonna*, Florence, 1903.

3. Schlumberger, *Sigillographie byzantine*, Paris, 1884, Introduction ; Kon-
Manuel d'Art byzantin.

représentée debout, tenant sur l'un de ses bras l'enfant divin, l'autre main levée dans l'attitude de la prière, et qu'on rencontre de bonne heure dans les monuments chrétiens d'Égypte. Il y eut la Vierge *Blachernitissa*, figurée en buste, les deux bras levés dans l'attitude de l'orante, ayant d'ordinaire sur la poitrine le médaillon du Christ. Il y eut la Vierge *Kyriotissa*, représentée debout, serrant de ses deux mains l'Enfant Jésus sur sa poitrine. Il y eut la Vierge orante, debout, sans l'enfant, les mains levées, et la Vierge assise sur un trône, bénissant ou tenant son divin fils sur ses genoux. Mais, dans toutes ces représentations, les traits essentiels du visage ne changèrent guère, et le type, de bonne heure fixé, se répéta immuablement.

Prophètes et apôtres. — L'étude des manuscrits montre de même comment, vers le même temps, se précisent les types des autres personnages sacrés¹. Dans le Cosmas, certaines figures de saints, de prophètes, d'anges et de chérubins apparaissent sous des traits qui ne se modifieront plus désormais. C'est de là que vient ce type du vieillard à longs cheveux et à longue barbe, qui sera désormais caractéristique du prophète (Isaïe, Zacharie, etc.). C'est de là que vient le type de saint Jean-Baptiste, avec ses longs cheveux noirs bouclés, sa barbe noire, son visage osseux, sa croix à la main. Comme le dit très bien Ainalof, « grâce à la Topographie de Cosmas, toute une série de nouvelles compositions et de nouveaux types sont entrés dans l'iconographie et y ont pris une place d'autant plus importante à remarquer, que ce manuscrit unit aux particularités de l'art alexandrin le génie créateur de l'art chrétien² ». De même, le type de l'évangéliste se fixe : il apparaît pour la première fois, assis sous une arcade et écrivant, dans l'évangile syriaque de 586 et dans celui de Rossano : et ce modèle, visiblement inspiré des portraits d'auteurs classiques placés en tête de leurs ouvrages, se répètera désormais sans changement. Enfin, dès le vi^e siècle, la typologie de plusieurs des apôtres, tels que Pierre, Paul et André, est arrêtée de façon définitive.

dakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos*, Pétersbourg, 1902 (russe), p. 141 sqq. ; Strzygowski, *Die Maria Orans in der byz. Kunst* (RQ, 1892) et *Eine alex. Weltchronik*, p. 158 sqq.

1. Stuhlfauth, *Die Engel in der altchristlichen Kunst*, Fribourg, 1897 ; Ficker, *Die Darstellung der Apostel in der altchristl. Kunst*, Leipzig, 1887.

2. Ainalof, *Orig.*, p. 36.

III

CARACTÈRE DE L'ICONOGRAPHIE

Son immobilité. — C'est cette tendance à fixer toutes choses, compositions et types, en formules immuables qui constitue précisément la faiblesse de cet art byzantin. En inventant au v^e et au vi^e siècle cette magnifique série de thèmes proposés par lui à la vénération des fidèles, incontestablement l'art chrétien d'Orient avait fait un grand effort créateur. Mais ces thèmes, ayant pour objet essentiel d'exprimer aux yeux des fidèles les vérités de la foi, en prirent pour ainsi dire une valeur sacrée, et l'iconographie nouvelle, une fois qu'elle les eut fixés en des compositions parfois admirables, naturellement ne se préoccupa plus guère de les renouveler. Sans doute il ne faut point exagérer cette immobilité paresseuse. Beaucoup d'acquisitions nouvelles enrichiront, on le verra, au cours des siècles, l'iconographie byzantine ; les anciens thèmes se transformeront par le changement des attitudes, l'addition de personnages ou de motifs nouveaux ; des variantes nombreuses, en étendant ou en restreignant le développement de la composition, lui donneront comme un aspect jusqu'alors inconnu ; un constant mouvement d'évolution enfin renouvellera cet art, et, tantôt sous l'influence de l'antiquité, tantôt sous l'action de la tradition pittoresque et réaliste, le fera capable de création. Pourtant la raison d'être même de cet art, sa destination surtout religieuse, y produiront vite une tendance inévitable à fixer ses trouvailles, et surtout les plus heureuses, en formules définitives ; et la sève créatrice s'en trouvera assez promptement tarie.

Assurément le magnifique développement d'art qui marque le siècle de Justinien permet à peine de pressentir ces faiblesses que révélera l'avenir. Pourtant l'observateur attentif, qui s'efforce d'analyser le véritable caractère de cet art, ne saurait s'y tromper.

L'art byzantin au VI^e siècle. — On a vu tout ce que l'art byzantin doit à l'art antique. Quand les artistes du v^e et du vi^e siècle créèrent le style nouveau, leur esprit était plein encore des souvenirs du passé, ils vivaient au milieu de ses œuvres. Entre les influences diverses qu'ils subirent, celle d'Alexandrie fut particulièrement puissante. Ils restèrent donc tout naturellement attachés à quelques-uns des principes essentiels de l'art classique. Comme lui, ils aimèrent la beauté des ordon-

nances, la noblesse des attitudes, l'élégance harmonieuse des draperies ; comme lui, ils eurent le goût du pittoresque cher à l'art hellénistique. Sans doute, sous l'action d'autres influences, ils exagèrent parfois la symétrie, ils raidirent les libres créations de la Grèce. Un grand souffle d'inspiration antique traverse pourtant et anime l'art byzantin.

A cet élément classique s'ajoutèrent les influences orientales. On a expliqué en détail tout ce que l'art byzantin dut à la Syrie, à la Mésopotamie, à la Perse, soit pour les formes de l'architecture, soit pour le système de l'ornementation. Il leur dut autre chose encore, le goût du luxe, de la magnificence ; et surtout, à leur contact, il s'achemina vers des formes d'art plus voulues, plus conventionnelles, où se glaça trop souvent la fantaisie charmante de l'art antique.

Mais l'art byzantin ne se borna point à combiner les apports de deux grandes civilisations. Il fut vraiment créateur, et il le fut par le christianisme. Il s'est proposé pour tâche en effet, et il a eu le mérite de donner aux conceptions chrétiennes une physionomie originale, d'exprimer magnifiquement les splendeurs de la religion triomphante, la majesté des choses divines, les espérances que la religion offre à l'humanité. Et par là, malgré la place incontestable qu'il faut à Byzance faire à l'art profane, l'art byzantin fut surtout, fut essentiellement un art religieux. De bonne heure il eut un caractère théologique très prononcé, et il le conserva toujours. De bonne heure, l'Église, qui l'employa comme moyen d'enseignement et instrument de glorification, le guida et le surveilla assez exactement, et par là il prit vite une certaine uniformité. Et sans doute cette uniformité n'a point abouti à une immobilité stérile. Après le grand effort d'activité originale et créatrice qui marque le vi^e siècle, plus d'une fois encore une vie nouvelle a pénétré et transformé l'art byzantin. Le ix^e et le x^e siècle ont été une époque d'éclatante renaissance ; le xiv^e siècle a connu une dernière évolution, et non la moins curieuse, de l'art byzantin. Pourtant la fidélité à des types arrêtés, d'autant plus grande qu'à ces types l'esprit populaire attachait un sens sacré, a été de bonne heure, il faut le remarquer, un des traits caractéristiques de cet art, et toujours des liens étroits l'ont uni à l'Église. Il a dû à cette orientation particulière une réelle et incontestable grandeur ; il lui devra aussi quelques-unes de ses faiblesses.

CHAPITRE IX

L'ART BYZANTIN DE JUSTINIEN AUX ICONOCLASTES

Décadence de l'empire byzantin au VII^e siècle. — I. Les monuments de l'architecture à Constantinople. Kalender-hané. Hodja-Moustapha-pacha. — II. L'art byzantin en Orient. Arménie. Églises d'Etschmiadzin. Église de Saint-Grégoire. L'art arménien et l'art byzantin. Byzance et la Syrie. — III. L'art byzantin en Occident. Rome. L'architecture. Les mosaïques. Sainte-Agnès. Oratoire de Saint-Venance. Oratoire du pape Jean VII. Fresques des Catacombes. Santa Maria Antica. Saint-Sabas. Ravenne. Mosaïques du VII^e siècle.

Décadence de l'empire byzantin au VII^e siècle. — Du IV^e au VI^e siècle, l'art chrétien d'Orient s'était, de progrès en progrès, élevé jusqu'au point de perfection qui marque le siècle de Justinien. Ce magnifique essor ne se ralentit point tout de suite. Les premiers successeurs du grand empereur furent, comme lui, de grands bâtisseurs : par leurs soins, de nouvelles églises furent construites à Constantinople, de nouveaux embellissements s'ajoutèrent aux splendeurs du Palais-Sacré. Pourtant, dès ce moment, le puissant effort créateur, par où s'étaient caractérisés les siècles précédents, tend à se ralentir : on répète les formes consacrées, on n'invente plus guère. Un temps d'arrêt se marque, que bientôt la décadence suivra.

Aussi bien les circonstances historiques expliquent suffisamment cette atonie de l'art. Le long règne de Justinien avait épuisé les forces vives et les ressources de la monarchie. Dans la détresse des finances et la décomposition de l'armée, les empereurs de la fin du VI^e siècle eurent une tâche étrangement difficile. L'invasion barbare, longtemps contenue, débordait toutes les frontières ; les Lombards entraient en Italie, les Avars et les Slaves franchissaient le Danube, les Perses redevenaient menaçants en Asie. Les agitations intérieures, émeutes, révolutions, coups d'état, s'ajoutaient aux embarras du dehors. Ce fut bien pis au VII^e siècle. Peu d'époques ont été pour Byzance plus tristes, plus désespérées. La Syrie, la Palestine, l'Égypte tombent aux mains des envahisseurs, l'Asie Mineure est ravagée, les Perses parviennent jusqu'en face de Constantinople ; en Europe, les Avars campent sous les murs de la

capitale, les Slaves, à plusieurs reprises, menacent Thessalonique, et la détresse est telle qu'Héraclius songe à transporter sa résidence à Carthage. Sans doute, pour un court moment, l'énergique activité de cet empereur repousse l'invasion et répare les désastres : mais aux Perses succèdent les Arabes plus redoutables. Cette fois, la Syrie, la Palestine, l'Égypte sont perdues pour toujours ; les Musulmans courent l'Asie Mineure, les Slaves se répandent dans toute la péninsule des Balkans ; bientôt les Bulgares s'installent au sud du Danube. De toutes parts l'empire se rétrécit, et la monarchie semble si bien perdue qu'un souverain, petit-fils d'Héraclius, quitte Constantinople pour aller vivre à Syracuse. Les finances sont ruinées, le commerce languit ; pour couronner le tout, une anarchie effroyable agite à l'intérieur et achève de dissoudre la monarchie. Une seule préoccupation s'impose aux esprits, celle de la défense militaire et du salut commun : tout le reste, en face de tels soucis, semble secondaire et méprisable. Et en effet, la littérature est réduite à une condition lamentable : quelques théologiens, quelques hagiographes représentent toute l'activité intellectuelle de ce temps ; on n'y rencontre pas un historien, pas un philosophe, pas un poète. On conçoit que l'art partage la décadence commune. A l'exception de quelques embellissements apportés au palais par Justinien II, les textes ne mentionnent pas, pour tout le *vii^e* siècle, une seule construction nouvelle élevée à Constantinople. Rarement l'art byzantin a connu plus complète déchéance.

On ne s'étonnera donc point qu'il subsiste fort peu de monuments de cette période. Pourtant quelques œuvres intéressantes ont survécu, qui méritent d'être étudiées. Elles montrent, d'une part, quels fondements solides avait donnés à l'art le grand mouvement du *vi^e* siècle, et comment par là cet art, longtemps encore, rayonna sur le monde ; elles montrent, d'autre part, la décadence assez rapide qui suivit ce grand effort de création et quelle nécessité s'imposait, pour réveiller et transformer l'art, de quelque chose de nouveau et d'original.

I

LES MONUMENTS DE L'ARCHITECTURE A CONSTANTINOPLE

La mort de Justinien, on l'a dit, n'interrompit point son œuvre. Ses successeurs, comme lui, se plurent aux constructions, et leurs

monuments s'inspirèrent des mêmes principes qui avaient gouverné l'art durant le précédent règne. Les édifices qui subsistent à Constantinople de ce temps, ou ceux dont les textes nous ont conservé le souvenir, répètent visiblement les types qui nous sont connus déjà, et que les chefs-d'œuvre de l'âge antérieur avaient consacrés.



Fig. 157. — Constantinople. Kalender-hané-djami (Phot. Ebersolt).

Ainsi le Chrysotriclinium bâti par Justin II dans l'enceinte du palais impérial reproduisit le type de l'église des Saints-Serge et Bacchus et de Saint-Vital. C'était, d'après les descriptions qui nous en restent, un bâtiment octogone surmonté d'une coupole, sur les huit faces duquel s'ouvraient autant d'absides, contribuant la construction centrale ; le tout était inscrit dans un vaste carré. Au-dessus des huit arcs des absides et des pendentifs intercalés entre eux, régnait, comme à Saint-Serge, un riche entablement, au-dessus duquel une galerie circulaire était ménagée sur le pourtour de la salle ; les murs et les voûtes étaient enrichis de mosaïques.

*Kalender-hané*¹. — Ainsi la mosquée de Kalender-hané (fig. 157

1. Freshfield, *Notes on the church now called the Mosque of the Kalenders at CP.* (Archæologia, t. 55, 1 (1897) ; Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicïa ;* et les travaux de Gurlitt et d'Ebersolt cités p. 134.

et 158), où quelques savants veulent reconnaître l'église de la Diaconissa bâtie par l'empereur Maurice, et qui, en tout cas, date au



Fig. 158. — Constantinople. Kalender-hané-djami. Intérieur (Phot. Ebersolt).

plus tard du VII^e siècle, semble, au moins dans sa forme primitive, avoir répété le type de la basilique à coupole. Fort remanié à différentes époques, cet intéressant édifice ne laisse plus aujourd'hui aisément reconnaître son aspect original. L'abside circulaire qui le terminait a disparu pour faire place à un mur droit ; une décoration,

d'ailleurs fort remarquable, de revêtements de marbre en a, sans doute vers le ^{xii}^e siècle, modifié la physionomie intérieure ; certaines dispositions premières, par où le plan du monument rappelait assez sensiblement celui de Sainte-Sophie de Salonique, paraissent avoir été altérées. La construction toutefois reste fort digne d'attention avec ses belles et vastes proportions, son élégance un peu lourde.

L'extérieur en est fort simple ; les lignes de l'édifice n'y dessinent point de façon très marquée, comme le feront les monuments de l'âge postérieur, les dispositions intérieures du plan ; une coupole, portée sur un tambour assez ample, couronne la construction. Un double narthex précède l'église, le narthex intérieur étant surmonté d'une galerie qui s'ouvre sur le naos ; mais, ce qui frappe surtout, ce sont les quatre forts piliers qui soutiennent la coupole et qui, du côté de l'est, se rattachent directement à l'abside. Le même trait caractéristique se retrouve dans tout un groupe d'églises constantinopolitaines, à Hodja-Moustapha-pacha, qui semble dater du ^{vii}^e

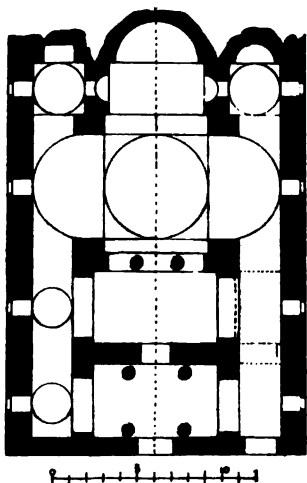


Fig. 159. — Constantinople. Hodja-Moustapha-djami. Plan (d'après Pulgher).

siècle, à Gul-djami, qui appartient sans doute au ^{ix}^e, à Atik-Moustapha-pacha, qui paraît du même temps. Toutes ces églises, fort vastes et de belles proportions, semblent former la transition entre le type de la basilique à coupole et le plan en forme de croix, dont elles se rapprochent par des dispositions encore lourdes ou gauches, et insuffisamment caractérisées.

*Hodja-Moustapha-pacha*¹. — Pareillement la mosquée de Hodja-Moustapha-pacha, l'ancienne église de Saint-André, qui date probablement du ^{vii}^e siècle, est visiblement inspirée du plan de Sainte-Sophie (fig. 159). Comme dans la Grande Église, la coupole centrale est contrebutée par deux demi-coupoles, reposant sur une base à trois pans, avec cette différence seulement qu'au lieu d'être pla-

1. Wulff, *Die Koimesiskirche* ; Strzygowski, *Byz. Denkmäler*, III ; Pulgher, Gurlitt, Ebersolt, ouvrages cités, p. 134.

cées à l'est et à l'ouest, ces demi-coupoles sont disposées au nord et au sud. On obtient ainsi un dispositif qui rappelle à la fois Sainte-Sophie par la structure, et, par le plan, les sanctuaires triconqués d'Égypte et de Syrie. Par sa décoration également, le monument fait penser aux constructions du vi^e siècle. Les chapiteaux du narthex, à volutes ioniques, surmontés d'un tailloir que décorent des feuilles d'acanthé dressées, ressemblent aux chapiteaux de Saint-Serge et de Sainte-Sophie. De même, aux colonnes placées sous le grand arc occidental, les chapiteaux ornés au centre d'un médaillon saillant ne sont point sans analogie avec ceux du vi^e siècle. Mais ce qui frappe surtout dans ce bel édifice, c'est, après le narthex aux lignes élégantes, les quatre piliers massifs qui, comme à Kalender-hané, soutiennent la coupole. Il faut noter également la façon dont, sous le grand arc occidental, les trois baies du rez-de-chaussée pénètrent le berceau, de manière à déterminer des arcades en fer à cheval. Enfin, ici aussi, comme dans les églises du même groupe, on notera un acheminement vers le plan cruciforme, peu apparent encore toutefois; car la branche occidentale de la croix, isolée du naos par un mur droit inscrit sous le grand arc, constitue en fait comme un second narthex, au-dessus duquel, comme à Kalender-hané, régnait sans doute jadis une galerie ouvrant sur l'église.

Enfin, dans un autre édifice aujourd'hui disparu, l'évolution qui de la basilique à coupole a fait sortir l'église à croix grecque semble avoir été, dès ce moment, complètement achevée. Il suffit pour cela, on l'a vu, que les arcades qui soutiennent la coupole au nord et au sud, deviennent des berceaux ouverts coupant les collatéraux et se prolongeant jusqu'aux murs extérieurs. A Sainte-Irène déjà, on le sait, ce parti se préparait; il fut pleinement réalisé, au temps de l'empereur Justin II, dans l'église de Sainte-Marie des Blachernes. Les chroniqueurs racontent en effet que ce souverain ajouta à ce monument, qui avait la forme d'une basilique, deux absides placées au nord et au sud, « de façon que l'église eût la forme d'une croix » (ὡς εἶναι τοῦτον σταυροειδῆ. Zonaras, 14, 10, 2. Cf. Théophane, a. 6064).

Ainsi les types d'architecture déjà connus persistent dans l'art byzantin de la fin du vi^e siècle, et les formes nouvelles qui s'ébauchaient achèvent leur évolution logique. Et de même, le système de décoration ne change point. Un seul détail est digne de remarque: la peinture profane continue à tenir une grande place dans la décoration des édifices. Dans le portique qu'il fit bâtir aux Blachernes,

l'empereur Maurice fit représenter par ses peintres « les épisodes de sa vie, depuis son enfance jusqu'à son avènement au trône ». On ne saurait trop regretter la perte de ces ouvrages d'un caractère historique et réaliste.

II

L'ART BYZANTIN EN ORIENT

Mais si, à partir de la seconde moitié du vi^e siècle, l'art byzantin ne se renouvelle plus guère dans son pays d'origine, il garde cependant au dehors, par la supériorité des méthodes qu'il a créées, l'influence puissante qu'il exerçait depuis le début du vi^e siècle dans tout le monde chrétien. Rome, pour l'Occident, en fournira tout à l'heure d'illustres exemples. Une autre preuve non moins remarquable de cette action se rencontre en Orient, dans l'Arménie.

Arménie. — Par sa position géographique, l'Arménie se trouva de bonne heure dans une situation particulièrement digne d'attention. Entretien des relations nombreuses avec la Syrie, la Mésopotamie, avec l'Orient perse, elle devait tout naturellement en tirer d'utiles leçons. D'autre part, les rapports politiques étroits qu'elle avait avec Byzance la mettaient sous la dépendance des influences helléniques. Plusieurs des patriarches qui, entre le v^e et le vii^e siècle, gouvernèrent l'église arménienne avaient été élevés en pays byzantin. Les architectes de Justinien avaient par ailleurs bâti dans les cantons d'Arménie d'assez nombreux édifices, qui pouvaient servir de modèles. De ce double contact avec la Grèce et avec l'Orient devait naître au vii^e siècle, en Arménie, un art intéressant et original. Assurément cet art est assez mal connu encore, et très insuffisamment étudié ; beaucoup des problèmes qu'il pose sont loin d'être résolus. Pourtant il vaut qu'on l'examine et qu'on tâche d'en déterminer le caractère et les origines. Les constructeurs arméniens, en effet, ont été des techniciens incomparablement habiles. Vivant dans un pays où la pierre domine, ils ont développé la stéréotomie avec une singulière adresse. Voyageurs infatigables, prompts à se déplacer, ils ont propagé au loin leurs méthodes. Parmi les influences diverses qui au ix^e et au x^e siècle agiront sur la Renaissance byzantine, celle de l'Arménie ne sera pas la moins considérable.

Or, dès le vii^e siècle, ces constructeurs semblent avoir fait preuve

d'une grande activité. Plusieurs monuments subsistent de ce temps, assez déformés à la vérité par des restaurations postérieures, mais où le plan ancien est cependant assez visible encore pour permettre de juger les œuvres de cette école d'architectes. Les plus importants sont les églises d'Etschmiadzin.

Églises d'Etschmiadzin ¹. — La cathédrale d'Etschmiadzin passe

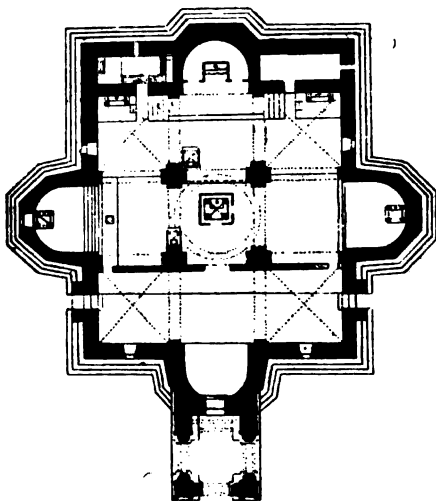


Fig. 160. — Etschmiadzin. Église patriarcale.
Plan (d'après Strzygowski, *Der Dom zu Aachen*).

pour la plus ancienne église d'Arménie : elle fut construite, dit-on, vers la fin du v^e siècle ; mais elle a été restaurée au vii^e. Le plan en est fort intéressant (fig. 160). C'est une église en forme de croix grecque ; la coupole centrale repose sur quatre robustes points d'appui ; les quatre branches de la croix attachées aux quatre grands arcs se terminent par des absides demi-circulaires, si bien que l'édifice a l'aspect d'un quatre-feuilles.

Il est intéressant de noter en passant que ce plan très particulier aura une grande fortune : les églises

de l'Athos au x^e siècle s'en sont inspirées, et, auparavant déjà, dès le commencement du ix^e siècle, on le rencontre en Occident dans l'église de Germigny-les-Prés bâtie par l'évêque d'Orléans Théodulf.

Sainte-Ripsimé, à Valarsapat près d'Etschmiadzin, fut, au témoignage du chroniqueur Sebeos, également reconstruite au commencement du vi^e siècle. Elle offre un plan tout semblable à celui de la cathédrale. Une coupole à seize pans la couronne, dont la forme conique semble un parti fort anciennement employé dans l'architecture asiatique : elle apparaît déjà en effet dans la description

1. Grimm, *Monuments d'architecture byzantine en Géorgie et en Arménie*, Pétersbourg, 1860 ; Lynch, *Armenia*, Londres, 1901 ; Strzygowski, *Byz. Denkmäler*, I ; *Der Dom zu Aachen*.

que Grégoire de Nysse fait du célèbre octogone dont il projette la construction. Sainte-Gaiané enfin (fig. 161), construite vers 630, et fortement restaurée au xvii^e siècle, a pourtant, comme les édifices précédents, conservé son plan primitif. Mais il est moins original que les autres, et reproduit le type courant des constructions de la Syrie du Nord.

*Église de Saint-Grégoire*¹. — Mais, de tous les monuments arméniens, le plus curieux assurément et le plus intéressant — car aucune



Fig. 161. — Etschmiadzin. Église de Sainte-Gaiané (d'après Lynch, *Armenia*).

restauration n'en a altéré le caractère — c'est l'église ruinée de Saint-Grégoire l'Illuminateur, découverte, il y a peu d'années, à quelque distance d'Etschmiadzin.

Le plan en est tout à fait remarquable (fig. 162). C'est un édifice de forme circulaire, mesurant 39 mètres de diamètre. Au centre du cercle, quatre piliers colossaux supportent une coupole ; ils sont reliés l'un à l'autre par des exèdres demi-circulaires, dont chacun est soutenu par six colonnes ; de sorte que l'ensemble de la disposition reproduit l'aspect d'un quatre-feuilles. Sur le mur circulaire, à l'intérieur, s'appliquent 64 pilastres ; aux angles des quatre piliers quatre colonnes sont dressées. Du côté de l'est, une chapelle carrée se rattache au plan circulaire ; mais le sanctuaire se trouve à l'inté-

¹ I. Ter-Movsesian, *Fouilles de l'église de Saint-Grégoire, près d'Etschmiadzin* Bull. de la Commission imp. archéologique, VII, 1903) : Strykowski, *Der Dom zu Aachen*.

rieur du quatre-feuilles, sur une terrasse surélevée en avant des deux piliers orientaux.

La date de ce monument peut être fixée avec précision. Il fut construit par le catholicos Nersès III, qui régna de 640 à 666, et dont le monogramme est inscrit sur les chapiteaux de l'église. Or ce Nersès, au témoignage de Sebeos, « avait été nourri dès l'enfance

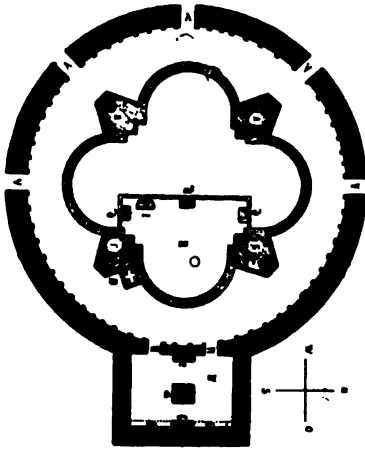


Fig. 162. — Église de Saint-Grégoire près d'Etschmiadzin (d'après Strzygowski, *Der Dom zu Aachen*).

dans le pays des Grecs ; il avait étudié la langue et les lettres des Byzantins ». Cela étant, il est tout à fait vraisemblable qu'il employa pour bâtir son monument des artistes grecs : et aussi bien les colonnes portent-elles des chapiteaux en corbeille avec des volutes ioniques, d'un style nettement byzantin. Mais, par ailleurs, le plan est purement oriental ; il se rattache au groupe nombreux des octogones asiatiques et syriens. Par là, par le mélange d'influences qui s'y rencontrent, l'édifice est tout à fait intéressant. Selon le mot de Strzygowski, « le martyrium de l'apôtre des Arméniens a

une importance extraordinaire pour l'histoire de l'art chrétien en Orient, et conséquemment aussi pour l'Occident ¹ ». Le type qu'il représente semble en effet avoir été plus d'une fois répété : Saint-Laurent de Milan, par exemple, offre une disposition fort analogue.

L'art arménien et l'art byzantin. — Mais, au sujet de ces monuments d'Arménie, une question essentielle se pose. Doivent-ils quelque chose à l'influence byzantine, ou est-ce au contraire l'Arménie qui a apporté des enseignements à Byzance ? Le problème, fort controversé, n'a point trouvé encore sa solution. Strzygowski jadis admettait volontiers qu'entre le v^e et le vii^e siècle l'art arménien, comme toute la civilisation arménienne, dépendait étroitement

1. Strzygowski, *Der Dom zu Aachen*, p. 35-36.

de Byzance, et il présentait à l'appui de cette théorie des preuves que lui-même jugeait et qui semblent en effet « irréfutables » ¹. Il a depuis lors changé tout cela, et il déclare aujourd'hui que c'est l'art byzantin au contraire qui doit énormément à l'Arménie, et que, sous l'influence de l'Orient, il se créa de bonne heure dans cette région un art original et des formes d'architecture propres, qui de là se sont transmises, entre le ix^e et le xi^e siècle, d'une part, en contournant le domaine byzantin, chez les Géorgiens, les Russes et les Slaves du sud, de l'autre, grâce à l'établissement d'une dynastie arménienne à Byzance, jusque dans la capitale même de l'empire. C'est de l'Arménie que viendrait le type de l'église à croix grecque, et pareillement le plan de la Nouvelle-Église édifiée par Basile I ². Dans tout cela il reste, il faut l'avouer, une forte part d'incertitude et d'hypothèse. Mais, quoi qu'il en soit, il est curieux en tout cas de voir comment, en Arménie, se modifièrent au vii^e siècle certains types anciens de construction, imaginés dans l'Orient chrétien.

Byzance et la Syrie. — Un fait pourtant inclinerait, entre les deux théories proposées, à faire accepter plutôt celle de l'influence byzantine : c'est l'action indiscutable qu'au vii^e et au viii^e siècle la capitale grecque exerça sur tout l'Orient. On en trouve la preuve dans les monuments musulmans de Syrie. La mosquée d'Omar à Jérusalem, construite de 687 à 690, est, avec son plan octogone, sa coupole, son tambour cylindrique, ses revêtements de marbre surtout et sa magnifique décoration de mosaïques ornementales à fond d'or, une œuvre purement byzantine. Il en est de même de la grande mosquée de Damas. Lorsque, au commencement du viii^e siècle, le Khalife El-Walid voulut transformer l'église de Saint-Jean-Baptiste à l'usage du culte musulman, il fit appel, dit-on, à des ouvriers byzantins que l'empereur grec lui fournit. L'édifice, tel qu'ils le modifièrent, ne fut autre chose qu'une basilique à coupole. Dans la longueur des nefs basilicales, un transept médian fut inséré, également surélevé dans ses deux ailes au-dessus des collatéraux ; une coupole sur trompes couronna ce transept. La décoration également fut purement byzantine : colonnettes de style byzantin à relief méplat, frise de rinceaux de marbre blanc se découpant sur un fond de marbre foncé, mosaïques surtout disposées à l'intérieur de la coupole, sur les murs et jusque sur la façade du transept, tout attesta la collaboration des ouvriers byzantins. Toutefois, l'obliga-

1. Strzygowski, *Das Etschmiadzin-Evangeliar* (Byz. Denkmäler, I), p. 9-16.

2. Strzygowski, *Kleinasien*, 175-176 ; *Der Dom zu Aachen*, 36-37, 39-44.

tion de respecter les scrupules musulmans donna à cette dernière partie de la décoration un caractère particulier. Les mosaïques représentèrent des architectures et des arbres se détachant sur un fond d'or : ainsi l'art byzantin reprenait les motifs chers au style pittoresque alexandrin. Malheureusement l'incendie de 1893 a détruit ces mosaïques presque entièrement ¹. Les fresques curieuses, récemment découvertes, qui décorent le palais ommiade de Kuseir-Amra (1^{re} moitié du viii^e siècle) ne sont pas moins significatives : elles aussi procèdent de l'iconographie hellénistique, et attestent clairement l'influence que Byzance à ce moment exerçait sur l'art arabe ². Toutefois, c'est en Occident surtout, à Rome, à Ravenne, qu'il faut, pour cette période, chercher des monuments de la peinture. On y verra en même temps avec quelle rapidité cet art, que le vi^e siècle avait porté si haut, s'achemina vers la décadence.

III

L'ART BYZANTIN EN OCCIDENT

Rome ³. — Vers le milieu du vii^e siècle, Rome était une ville à moitié byzantine. Depuis qu'au temps de Justinien l'autorité impériale y avait été restaurée, plus que jamais l'Orient l'avait envahie. Dans la période qui va de 606 à 741, treize papes, grecs ou syriens, gouvernent tour à tour l'Église romaine. Une nombreuse colonie d'orientaux est installée dans la ville éternelle. Ce sont des moines d'abord, qui, d'Orient ou d'Afrique, sont venus, fuyant devant l'invasion arabe, chercher à Rome un établissement : ainsi s'est constitué dès le milieu du vii^e siècle tout un groupe de monastères grecs, que peuplent des Ciliciens, des Syriens, des Grecs, des Arméniens. Puis, pour grossir cette colonie, c'est un flot incessant de pèlerins, de négociants, de voyageurs, de fugitifs. Au pied de l'Aventin et du Palatin, tout un quartier grec s'étend autour de l'église, au nom si caractéristique, de Sainte-Marie in Cosmedin ou *in schola graeca*.

1. Cf. sur la mosquée d'Omar et la mosquée de Damas, Saladin, *Manuel d'art musulman*, p. 55-71 et 80-87 ; Kondakof, *Voyage archéologique en Syrie et Palestine*.

2. Musil, *Arabia Petraea*, I, Vienne, 1907 ; Kuseir Amra, Vienne, 1907 ; Strzygowski, *Amra und seine Malereien* (Zeitschr. f. bildende Kunst, XVIII, 1908).

3. Diehl, *Études sur l'administration byzantine dans l'exarchat de Ravenne*, Paris, 1888 ; Bertaux, *Rome*, Paris, 1905.

Ajoutez enfin les nombreux fonctionnaires d'origine orientale, qui souvent s'établissent à Rome à demeure, comme ce Platon, curateur du palais impérial du Palatin, qui fut le père du pape Jean VII. Par tout cela, on le conçoit, les usages grecs pénètrent en Italie ; l'Église adopte les fêtes grecques et le culte des saints grecs ; la société prend les costumes, les mœurs, les prénoms, la langue même de l'Orient byzantin. L'art naturellement n'échappa point à ces influences, et bien avant l'époque où la persécution iconoclaste jettera en Italie un flot de moines et de réfugiés byzantins, il accepta, il subit les enseignements de Byzance. Et c'est pourquoi, pour connaître l'art byzantin du *vi*^e siècle, il est indispensable d'étudier les monuments romains de ce temps.

L'architecture. — Que l'on regarde par exemple les églises romaines de cette époque. En Orient, on le sait, c'était un type courant d'architecture que la basilique à tribunes disposées au-dessus des bas-côtés. On l'imita à Rome. Dans la seconde moitié du *vi*^e siècle, à Saint-Laurent hors les murs, le pape Pélage II établissait une galerie à arcades au-dessus de l'entablement droit qui surmonte les colonnes ; au milieu du *vii*^e siècle, l'église de Sainte-Agnès hors les murs était pareillement rebâtie avec des tribunes au-dessus des bas-côtés. L'une et l'autre formaient ainsi de vraies basiliques orientales, tranchant sur le type romain, et qui demeurèrent à l'état d'exception. Ailleurs on rencontre des églises à plan circulaire : Saint-Théodore, au pied du Palatin, qui date de la fin du *vii*^e siècle ; Sainte-Anastasie, primitivement consacrée sous le vocable de l'*Anastasis*, et qui sans doute reproduisait le plan de l'église de la Résurrection à Jérusalem. On sait enfin qu'à la fin du *vi*^e siècle Narsès avait fondé une basilique en l'honneur des apôtres, bâtie sur le plan de l'église des Apôtres à Constantinople : elle dessinait une croix grecque, surmontée au centre d'une coupole.

Ainsi les types consacrés de l'architecture orientale fournissaient des modèles à l'Italie byzantine. La décoration sculptée, et plus encore les monuments de la peinture, attestent les mêmes influences.

*Les mosaïques*¹. — La mosaïque de l'église des Saints-Cosme et Damien, exécutée au commencement du *vi*^e siècle sous le pape Félix IV (526-530), avait été la dernière composition où se fût manifestée la tradition classique et romaine. Après cette œuvre capi-

1. De Rossi, *Mosaici cristiani di Roma*, Rome, 1870-1895 ; Clausse, *Basiliques et mosaïques chrétiennes*, Paris, 1893. Marucchi, *Éléments d'archéologie chrétienne*, III, Rome, 1902 ; Bertaux, *Rome*.

tales, l'une des plus nobles de l'art chrétien, pendant plus de cinquante ans la série des mosaïques romaines s'interrompt ; et quand l'art des mosaïstes réapparaît à la fin du VI^e siècle, il reparait transformé. C'est Byzance qui y domine désormais. Sans doute, à Saint-Laurent hors les murs, Pélage II (578-590) copie encore sur l'arc triomphal la disposition de l'abside des Saints-Cosme et



Fig. 163. — Rome. Sainte-Agnès. Mosaïques de l'abside (Phot. Anderson).

Damien ; mais entre l'original et cette gauche imitation il y a un abîme, et le Christ-roi assis sur le globe du monde a déjà quelque chose d'oriental. Bientôt les motifs nouveaux empruntés à Byzance s'introduisent plus largement encore ; et pareillement les costumes qui donnent aux saints et aux saintes l'aspect de dignitaires de la cour impériale, les attitudes solennelles qui semblent réglées par un cérémonial immuable, les gestes de bénédiction que font les personnages sacrés, le décor et les types, tout cela vient de l'Orient grec.

Sainte-Agnès. Oratoire de Saint-Venance. — Au VII^e siècle, à Sainte-Agnès hors les murs, décorée entre 625 et 640, le Christ disparaît de l'abside : à sa place, à la place d'honneur, la martyre

apparaît, somptueusement vêtue comme une impératrice de Byzance (fig. 163). Sur sa tête une couronne d'or est posée ; des bijoux ornés d'or et de pierreries s'accrochent aux tresses de ses cheveux ;



Fig. 164. — Rome. Mosaïques de l'oratoire de Saint-Venance au Latran (Phot. Anderson).

une étole d'or gemmée recouvre ses épaules, sous laquelle passe une tunique violette bordée d'or, dont l'un des pans porte l'image du phénix. Le développement du culte de la Vierge, dont l'importance, toujours sous l'influence de l'Orient, s'accroît singulièrement

dans la Rome du VII^e siècle, donne son caractère à la décoration absidale de l'oratoire de Saint-Venance au Latran (vers 640). La Vierge orante y occupe le centre de la composition, la tête et le buste drapés dans le voile syrien, tandis que le Christ n'est figuré qu'en buste, dans les nuées d'où il bénit sa mère. Aux côtés de la Madone, et sur les parois latérales de l'arc, des saints font cortège à Marie (fig. 164) : plusieurs d'entre eux portent le costume des dignitaires byzantins, la tunique courte serrée à la taille par une riche ceinture, la chlamyde retenue à l'épaule par une fibule et sur laquelle est cousu le *loron* de pourpre, les hautes bottines richement brodées. C'est sous le même aspect qu'apparaissent les saints qui, dans l'abside de Saint-Étienne le Rond (vers 648), encadrent la croix gemmée supportant le médaillon du Christ, et le saint Sébastien de Saint-Pierre-ès-Liens (vers 680), qu'une image votive représente en guerrier byzantin. Mais l'oratoire surtout que le pape Jean VII, un grec, fit construire en 705 à Saint-Pierre en l'honneur de la Vierge-reine, atteste le caractère que Byzance donna à l'art romain de ce temps.

*Oratoire du pape Jean VII*¹. — Une des parois de la chapelle reproduisait, semble-t-il, la disposition d'un retable byzantin. Dans un grand compartiment central, on voyait la Vierge-reine debout dans l'attitude de l'orante, la tête chargée d'un énorme diadème ; à ses pieds se tenait le pape présentant le modèle de sa chapelle. Autour de ce tableau central, une série de compositions plus petites représentaient la vie du Christ, de l'Annonciation jusqu'à la Descente aux limbes et à la Visite des saintes femmes au tombeau. Sur l'autre paroi étaient figurés les épisodes de la vie de saint Pierre et de saint Paul. Malheureusement, lorsque au XVI^e siècle Bramante démolit l'ancienne basilique de Saint-Pierre, l'oratoire partagea le sort commun de tant d'autres monuments. De ses mosaïques dispersées il ne subsiste plus que quelques fragments épars. La Vierge est à Florence, dans l'église de Saint-Marc ; l'image du pape est déposée dans les Grottes vaticanes ; quelques morceaux sont au musée du Latran ; un fragment de la Nativité a été signalé récemment à Orte. De tous ces morceaux, le plus remarquable est le panneau représentant l'Adoration des Mages, qui est conservé à Sainte-Marie in Cosmedin (fig. 165). Le coloris en est fort beau, et l'Enfant divin tout en or fait une tache lumineuse entre l'ange blanc

1. Müntz, *L'oratoire du pape Jean VII* (R. A., 1877).

et la Madone harmonieusement vêtue de bleu, de blanc et de violet. L'exécution n'est point sans beauté, et les cubes très fins employés pour les visages attestent un art habile encore et raffiné. Aussi bien, par les types comme par la composition, cet art est absolument byzantin.



Fig. 165. — Adoration des Mages. Mosaïque de l'oratoire de Jean VII (Sainte-Marie in Cosmedin à Rome) (Phot. Anderson).

*Fresques des catacombes*¹. — Les fresques ajoutées, au VI^e et au VII^e siècle, à la décoration des Catacombes s'inspirent également plus d'une fois de l'Orient. Cela est visible dans les peintures du VI^e siècle récemment découvertes au cimetière de Commodilla, près de la Via Ostiense : l'une représente le Christ jeune, assis sur le globe du monde, entre des saints ; une autre, plus caractéristique et plus belle (fig. 166), figure la Vierge, toute syrienne d'aspect, debout entre les martyrs Felix et Adautus ; à ses pieds une femme se tient, qu'une longue inscription latine désigne sous le nom de Turtura. Une dernière fresque enfin, datée avec précision de la fin du VII^e siècle,

1. Roller, *Les catacombes de Rome*, Paris, 1881 ; Marucchi, *Il cimitero e la basilica di S. Valentino*, 1890 ; Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Fribourg, 1904 ; *Pitture del cimiterio di Commodilla* (NBAC, X, 1902).

montre un saint Luc. Ailleurs, au cimetière de Generosa, un Christ du VI^e siècle, barbu, imposant, solennel, trône, bénissant à la grecque, parmi des saints. Au cimetière de Calliste, dans la crypte de Sainte-



Fig. 166. — Madone et Saints. Fresque du cimetière de Commodilla à Rome (d'après le *Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana*, t. X).

Cécile, la martyre est représentée, jeune, élégante et gracieuse, vêtue d'une riche dalmatique de pourpre brodée de fleurs, que couvre un superhuméral orné de pierreries. Debout, les bras étendus, les cheveux entrelacés de perles, elle apparaît, de même que les saintes

des mosaïques, comme une princesse de Byzance, et en effet cet ouvrage date du VII^e siècle. Enfin, dans la catacombe de Saint-Pontien, on trouve un Christ très byzantin du VII^e siècle, et à la même époque appartenaient les peintures presque ruinées de la basilique cimetériale de Saint-Valentin. Elles racontaient, avec des détails empruntés aux apocryphes, la vie du Christ et celle de la Vierge, et l'influence byzantine y était manifeste.

*Santa Maria Antica*¹. — Mais, de tous les monuments de la peinture romaine du VII^e et du VIII^e siècle, le plus considérable assurément est l'importante décoration à fresque de la basilique de Santa Maria Antica, découverte en 1900 dans les fouilles du Forum, au pied du Palatin, entre le temple de Castor et le couvent des Vestales. Des peintures de date assez diverse couvrent les parois de cette église; sur certains points, plusieurs couches superposées se rencontrent, dont il n'est point aisé de déterminer la chronologie. Certaines fresques, les plus nombreuses peut-être, doivent être attribuées au IX^e et au X^e siècle; d'autres, que des inscriptions datent avec précision, remontent au milieu du VII^e siècle; quelques-unes, les plus anciennes, sont de la fin du VII^e ou du début du VIII^e siècle. Partout les inscriptions grecques se mêlent aux inscriptions latines, et les traditions byzantines s'unissent aux traditions romaines; l'art oriental, porté en Italie d'abord par les moines grecs, puis par les fidèles des saintes images, mêle ses œuvres savantes aux ouvrages de l'art romain survivant: si bien que c'est ici peut-être, comme on l'a justement remarqué, « le monument de la peinture le plus important du haut moyen âge ».

L'édifice a trois nefs terminées par trois absides, et il est précédé d'un vaste atrium carré, également décoré de peintures. Dès l'entrée, l'influence byzantine est visible: à gauche de la porte, sur la muraille, sainte Agnès et sainte Cécile sont représentées, vêtues en princesses d'Orient, avec leurs noms écrits en grec; et un peu plus loin, également sur le mur de gauche, est figuré, avec une longue barbe grise, Abbacyros, un saint oriental, dont le corps fut au VII^e siècle transporté d'Alexandrie à Rome, et qui, dès la fin du

1. Rushford, *The church of S. Maria Antica* (Papers of the British school at Rome, I, 1902); Wilpert, *Appunti sulle pitture della chiesa di S. Maria Antica* (BZ, XIV, 1905); Hülsen, *Die Ausgrabungen auf dem Forum romanum* (Mitt. des D. arch. Instituts, Röm. Abt. XX, 1905); de Grèceisen, *Studj iconografici in S. Maria Antica* (Archivio della R. Società romana di storia patria, XXIX, 1906); Venturi, *Storia dell'arte italiana*, II, 250-258 et 377-382.

vii^e siècle, avait sa basilique non loin du Tibre. Dans l'église même, au collatéral de gauche, une solennelle assemblée de saints occupe tout le bas du mur de droite (fig. 167). Au milieu d'eux le Christ, bénissant à la grecque, est assis sur un trône ; il a les cheveux longs plaqués sur le front, la courte barbe brune, les grands yeux largement ouverts, le teint pâle, l'aspect triste et vieilli des Christs byzantins.



Fig. 167. — Rome. Fresques de S. Maria Antica (Phot. Moscioni)

A ses côtés se rangent, tous désignés par des inscriptions grecques, des papes, des pères de l'église grecque, des moines célèbres de la Palestine, à la stature courte et robuste, aux visages ascétiques, pleins d'expression et de vie, aux vêtements harmonieusement drapés. Au registre supérieur, une série de tableaux, expliqués par des légendes latines, racontent des épisodes bibliques, depuis la Création jusqu'à la fin de l'histoire de Joseph. Dans la nef de droite, une niche est décorée de trois figures de femmes, dont chacune tient un enfant dans ses bras ; c'est la Madone, entre sainte Anne et sainte Élisabeth, désignées par des inscriptions latines. Ici aussi, deux

rangées superposées d'épisodes évangéliques complètent la décoration de la paroi : on y voit, assez endommagés au reste, les miracles du Christ.

Mais la décoration des absides surtout mérite de retenir l'attention. Dans celle de gauche, au fond, la Crucifixion est représentée ; les inscriptions sont latines, mais la composition est toute byzantine et rappelle la Crucifixion peinte au *vi*^e siècle dans l'évangile syriaque de Florence. Au-dessous, la Vierge-reine, richement vêtue, tenant sur ses genoux l'enfant divin, trône parmi les saints patrons et



Fig. 168. — Rome. Fresques de S. Maria Antica (Phot. Moscioni).

les pieux fondateurs de la chapelle (fig. 168). Sur les parois latérales, sont figurés les épisodes de la passion de sainte Julitta et de saint Quiricus, son fils, également avec des inscriptions latines. Ici des indications précises datent la décoration : à côté du portrait du pape Zacharie (741-752) on rencontre par deux fois, avec le nimbe carré des vivants, le défenseur Theodotus, « dispensateur de Santa Maria Antica », qui fit exécuter les fresques de l'abside. De même l'abside principale a sa chronologie bien déterminée. Sur les murs latéraux du chœur, au-dessous d'une série de tableaux évangéliques presque détruits, deux files de médaillons représentent les apôtres. Au mur du fond, dans le haut, la Crucifixion était représentée, entre des séraphins et des anges adorant le Sauveur du monde ; des cartels rouges portaient en lettres blanches le texte grec des prophéties relatives à la Passion. Au-dessous, dans la courbe de l'abside, le Christ triomphant est debout, bénissant à la grecque, ayant auprès de lui le pape Paul I (757-767), dont la tête est ceinte du nimbe

carré. Aux côtés de la niche, sont figurés des papes et des saints, à gauche des pères de l'église latine, à droite saint Basile et saint Grégoire de Nazianze, belles têtes énergiques et vivantes que désignent des inscriptions grecques.

Mais ici, sous la couche plus récente de stuc, d'autres peintures plus anciennes apparaissent, faisant de cette muraille un véritable palimpseste. On y voit la Vierge-reine, assise sur un trône, en robe violette couverte d'une étoile de pierreries, en tunique blanche aux poignets brodés d'or, la tête chargée d'un lourd diadème, assez pareille d'aspect à la Madone de l'oratoire de Jean VII. Sur ses genoux l'enfant est assis, en robe blanche, en manteau d'or, jolie tête expressive et vivante ; sur la droite, une figure inclinée apportant des offrandes permet de reconnaître ici la scène de l'Adoration des Mages. L'analogie que ces peintures présentent avec les mosaïques de l'oratoire de Jean VII inclinerait déjà à les attribuer au commencement du viii^e siècle : mais on sait par surcroît, par le *Liber pontificalis*, que ce pontife avait fait décorer de peintures l'église de Sainte-Marie Antique, et les fouilles ont rendu un fragment de l'ambon qu'il y avait fait élever, sur lequel, en grec et en latin, se lit le nom du pontife « serviteur de la Theotokos ». Il y a donc toute raison d'attribuer à son temps ces fresques de style tout byzantin, qui s'accordent bien avec la dévotion tout orientale que le pape avait pour la Madone. Enfin, sur une troisième couche de stuc, plus ancienne encore, et qui peut dater du vii^e siècle, deux têtes admirables, d'un modelé excellent, d'un charme exquis, semblent appartenir aux personnages de l'Annonciation. Elles sont d'un art tout à fait supérieur, et auprès duquel le reste semble presque insignifiant.

Ainsi, les fresques du viii^e et du commencement du viii^e siècle se mêlent à Santa Maria Antica aux peintures contemporaines de l'époque des iconoclastes et attestent, pour l'une et l'autre époque, la puissante influence de Byzance sur l'art romain. Les siècles suivants continuèrent ou renouvelèrent sous les mêmes auspices la décoration de l'église. Une inscription du temps d'Hadrien (fin viii^e siècle) se lit sous une peinture de l'atrium représentant saint Sylvestre présentant le pape à la Vierge-reine. Des saints à légendes grecques, qui semblent du ix^e siècle, décorent le pourtour de l'abside de droite. Ailleurs, sur un pilastre qui sépare la nef centrale du bas-côté de gauche, on voit une intéressante représentation de l'Anastasis byzantine, où le Christ jeune, emporté d'un élan rapide,

foule aux pieds Satan nu, renversé sur les portes brisées de l'Ha-dès. Ailleurs, sur un des piliers de la nef centrale, c'est l'ange de l'Annonciation faisant face à la Madone, c'est saint Démétrius, et au revers du même pilier, la belle composition de la Déisis. Tous ces épisodes sont accompagnés d'inscriptions grecques ; les figures, un peu longues, sont excellemment modelées et drapées ; les restes du coloris sont fort beaux. Enfin, sur un autre pilier, c'est sainte Salomone, la mère des Macchabées, désignée par une inscription grecque et représentée debout, dans sa robe jaune, sous son manteau et son voile syrien de pourpre violette, au milieu de ses six fils. La figure admirablement modelée est absolument remarquable : on y trouve toute « la science, la noblesse, l'élégance » de l'art byzantin du ix^e siècle. C'est à cette date en effet qu'il faut rapporter la série des scènes qui viennent d'être décrites, et sans doute aussi les beaux saints grecs de la couche la plus récente du mur palimpseste, et le Christ trônant parmi les saints du collatéral de gauche, et les saintes femmes du collatéral de droite.

Ainsi les œuvres les plus savantes et les plus nobles de la Renaissance byzantine du ix^e siècle se mêlent, à Santa Maria Antica, aux peintures du vi^e et du viii^e siècle. Mais une inspiration commune anime toute cette décoration. Malgré le mélange d'éléments latins, malgré les inscriptions latines, malgré la place faite à des saints nettement locaux, l'ensemble est grec dans les compositions, les types et le modelé. « Ni a Grèce, ni l'Orient, a-t-on dit justement, n'ont conservé de fresques comparables aux fresques byzantines de l'église du Palatin¹. » C'est ce qui les rend si précieuses pour l'histoire de l'art.

*Saint-Sabas*². — Avec les fresques les plus récentes de Santa Maria Antica, nous avons dépassé le vi^e siècle et décrit par avance certaines œuvres, dont il faudra, pour des chapitres ultérieurs, retenir le souvenir. D'autres peintures, récemment découvertes à Rome, nous ramènent à l'époque que nous étudions. Ce sont, dans l'oratoire de Sainte-Silvie retrouvé sous l'église de Saint-Sabas, les sept belles têtes de saints provenant du mur au-dessus de l'abside. Le style en est grec, et la technique fort analogue à celle des peintures que Jean VII fit exécuter à Santa Maria Antica. Elles peuvent

1. Bertaux, *Rome*, II, 54.

2. Wüschler-Becchi, *Die griechischen Wandmalereien in S. Saba* (RQ, XVI, 1903) ; Wilpert, *Le pitture del oratorio di S. Silvia* (Mélanges de Rome, 1906). Cf. Munoz, *Pitture medioevale romane* (L'Arte, 1905).

donc être attribuées au commencement du VIII^e siècle. Ici aussi d'autres fragments, assez endommagés, semblent dater du début du IX^e siècle ; ils représentent une série de scènes de l'enfance et des miracles du Christ, toutes accompagnées de légendes grecques.

Ravenne. — Mais si l'on veut voir combien cet art byzantin du VII^e siècle, si capable encore de produire de belles œuvres, est proche pourtant de la décadence, c'est vers Ravenne qu'il faut tourner les yeux.

Mosaïques du VII^e siècle ¹. — Après l'époque de Justinien, l'art chrétien s'éteignit vite dans la capitale de l'exarchat. Sans doute, jusqu'à la fin du VII^e siècle, on continua à décorer de mosaïques les murailles des églises : mais de ces médiocres ouvrages toute inspiration originale a disparu. On se borna à copier assez servilement les modèles incomparables qu'offraient Saint-Vital ou Saint-Apollinaire-Neuf. C'est ce que fit, dans la seconde moitié du VI^e siècle, l'artiste qui acheva la décoration de la chapelle archiépiscopale : il reproduisit, avec plus de raideur seulement et de gauche maladresse, le beau décor du chœur de Saint-Vital. Pareillement les mosaïstes qui, vers le même temps, ornèrent l'abside de Sainte-Agathe et ceux qui, au VII^e siècle, décorèrent l'arc triomphal de Saint-Michel in Affricisco, se contentèrent de copier le Christ trônant de Saint-Apollinaire-Neuf. Enfin, à Saint-Apollinaire in Classe, les artistes qui, dans la seconde moitié du VII^e siècle, exécutèrent les mosaïques de l'arc triomphal et achevèrent la décoration du chœur, s'inspirèrent visiblement du décor de Saint-Vital. De là viennent les villes saintes, d'où deux processions de brebis montent vers le médaillon du Christ qu'accompagnent les symboles des évangélistes ; de là viennent les grandes figures d'archanges tenant le labarum qui occupent les retombées de l'arc. De là encore les tableaux eucharistiques où, sur les côtés du chœur, le mosaïste a combiné les sacrifices mystiques d'Abel, de Melchisédech et d'Abraham ; et de là enfin la composition historique, malheureusement fort abîmée, où l'on voit l'empereur Constantin IV remettant à l'archevêque Reparatus les privilèges qui affranchissaient son église de l'autorité romaine. Dans tout cela, l'artiste s'est contenté de combiner un peu différemment les éléments épars qu'il empruntait à son modèle : il n'a fait nul effort créateur. Et à côté des belles mosaïques de l'abside

1. Cf. les ouvrages cités p. 108 de Richter, Bayet, Claussé, Rjedin, Kurth et Dichl.

de Saint-Apollinaire, d'une inspiration si haute, d'une tenue si belle encore, rien ne montre mieux la décadence où est tombé au VII^e siècle l'art chrétien.

L'unique miniature d'un manuscrit copte du livre de Job, conservé à la bibliothèque de Naples, donne une impression toute semblable. Dans cet ouvrage qui date du VII^e siècle, quatre figures sont représentées, où Aïnalof reconnaît des personnages historiques appartenant à une famille royale alors régnante. Il y a donc là un motif assez analogue aux célèbres tableaux de Saint-Vital représentant Justinien et Théodora : mais la différence dans l'exécution est profonde. Sans doute la miniature de Naples n'est qu'un dessin à la plume préparé pour l'enluminure, et d'ailleurs traité d'une main rapide et aisée. Mais ces figures immobiles sont, malgré quelques qualités, d'une raideur et d'une gaucherie extrêmes. A cet art byzantin qui faiblit, il faut donc, s'il doit vivre, que quelque grande révolution apporte des éléments nouveaux de fraîcheur et de vie : c'est le grand service que lui rendra au VIII^e siècle la querelle des images. En lui portant des coups sensibles, les iconoclastes allaient en même temps le réveiller de sa torpeur et le transformer.

CHAPITRE X

LA QUERELLE DES IMAGES

- I. Le mouvement iconoclaste. Hostilité ancienne des chrétiens contre les images. Causes du mouvement iconoclaste. La lutte contre les images. — II. L'art officiel et profane à l'époque iconoclaste. Caractères de l'art nouveau. Les constructions de Théophile au Palais-Sacré. Influence de l'Orient sur cet art. — III. Les monuments de l'époque iconoclaste. Mosaïques de Salonique. Ivoires. Émaux. Miniatures. — IV. L'art religieux à l'époque iconoclaste. Le psautier Chloudof. Le Physiologus. Conséquences de la crise iconoclaste. — V. La question byzantine au VIII^e et au IX^e siècle. Expansion de l'art byzantin. Rome. Cividale. La renaissance carolingienne.

I

LE MOUVEMENT ICONOCLASTE

Hostilité ancienne des chrétiens contre les images. — De très bonne heure, en présence du magnifique développement de l'art chrétien, certaines inquiétudes s'étaient manifestées dans l'Église, et les âmes pieuses avaient éprouvé des scrupules. Dieu même n'avait-il point jadis, en dictant à Moïse ses commandements, semblé proscrire formellement les manifestations de l'art ? « Tu ne te feras aucune image taillée, lisait-on dans le Décalogue, ni aucune ressemblance. » Beaucoup de chrétiens conservaient donc l'antique antipathie que les Juifs avaient eue pour les représentations de la figure humaine. Des conciles avaient en termes exprès interdit de décorer les églises de peintures, « afin, dit le concile d'Elvire de 306, que l'objet de notre culte et de notre adoration ne soit pas exposé sur les murs ». Des évêques, surtout après le triomphe de l'Église et le grand mouvement d'art qui l'accompagna, avaient eu de semblables préoccupations. Eusèbe traitait de « coutume païenne » le fait de représenter le Christ et les apôtres. D'autres agissaient, parfois avec une brutale énergie. A la fin du IV^e siècle, Épiphane de Chypre, entrant dans une église de Palestine, y trouvait une tenture représentant le Christ. « A ce spectacle, écrit le saint, je m'indignai de voir la représentation humaine dans le lieu saint, contre le

précepte des Écritures, et je déchirai le voile. » Au siècle suivant, Xénaias, évêque d'Hiérapolis en Syrie, faisait dans son diocèse une véritable guerre aux images. Cette ferveur iconoclaste se rencontrait même en Occident. Vers la fin du vi^e siècle, Serenus, évêque de Marseille, faisait détruire toutes les images dans sa ville épiscopale, et le pape Grégoire le Grand, tout en blâmant les excès de ce zèle, louait le prélat d'avoir empêché la foule d'adorer les images.

Assurément, ce n'étaient là que des protestations isolées. Mais elles attestaient un état d'âme obscur, une sourde hostilité qui, surtout en Orient, persistait contre les images. Tandis que la Grèce, toujours éprise de beauté plastique, acceptait volontiers dans l'art chrétien la représentation de la figure humaine, l'Asie au contraire gardait franchement les vieilles répugnances sémitiques contre l'idolâtrie. C'est en Syrie, plus que partout ailleurs, que se manifestèrent les passions iconoclastes. Au vi^e siècle, Antioche était le théâtre d'une véritable émeute dirigée contre le culte des images. Au vii^e siècle, il n'était point rare de voir frapper à coups de lance ou détruire sauvagement des tableaux sacrés. C'est dans ce milieu oriental enfin que naissait au vii^e siècle et prospérait l'hérésie paulicienne, ennemie farouche de tout ce qui n'était point le culte « en esprit et en vérité ». Toutes ces tendances se précisèrent et prirent corps au viii^e siècle dans le grand mouvement des iconoclastes.

Causes du mouvement iconoclaste ¹. — Pour comprendre l'âpre violence de cette querelle fameuse, il faut se rendre compte de la place grandissante que les images avaient prise dans la religion et le culte. Représentation matérielle du Christ, de la Vierge, des apôtres, des saints, l'image avait bien vite reçu de la piété des fidèles les mêmes honneurs que le modèle représenté, et acquis aux yeux des croyants de surnaturelles vertus. Certaines de ces images étaient même considérées par la crédulité de leurs adorateurs comme « non faites de main d'homme » (ἀχειροποίητοι), et cette prétendue origine miraculeuse leur valait des respects particuliers. Aussi était-ce un universel débordement de superstition. On mettait les images partout, non pas seulement dans les églises, mais dans les maisons particulières, sur les meubles, dans le costume ; on ne se contentait pas de les vénérer, on les adorait ouvertement. On se prosternait devant les icônes, on les baisait, on les encensait ; on les couronnait de fleurs, on allumait des cierges

1. Paparrigopoulo, *Histoire de la civilisation hellénique*, Paris, 1878 ; Schwartzlose, *Der Bilderstreit*. Gotha, 1890 ; Lombard, *Constantin V, empereur des Romains*, Paris, 1902 ; Bréhier, *La querelle des images*, Paris, 1904.

devant elles, on chantait des hymnes spécialement composés en leur honneur. Bien plus, on les donnait pour parrains aux enfants nouveau-nés ; on attendait d'elles des guérisons merveilleuses, on en espérait des miracles prodigieux. Pour faire venir de l'eau dans son puits tari, une femme d'Apamée y jetait une image sainte ; et les hagiographes montrent les images parlant, agissant, se déplaçant comme des êtres surnaturels et divins. Insensiblement, on retournait aux pratiques de l'idolâtrie païenne : la foi populaire s'attachait à l'image, simple symbole, comme à une vivante réalité.

De tels excès devaient inévitablement amener une réaction. L'expansion de l'Islam et ses triomphes aidèrent encore au succès des tendances hostiles aux images. Beaucoup de gens pieux, frappés des victoires prodigieuses des infidèles, voyaient dans les défaites chrétiennes une preuve de la colère divine et, en combattant les images, pensaient apaiser le mécontentement de Dieu. Beaucoup d'autres sentaient le désir d'épurer une religion que le culte des images transformait en idolâtrie. Les peintures, affirmait un empereur iconoclaste, « sont des objets bas, indignes d'exciter l'adoration ; la vérité seule doit fixer les regards ». Les pères du concile de 754 déclaraient pareillement, en termes énergiques : « Satan a réintroduit peu à peu l'idolâtrie sous le masque du christianisme. » Ils disaient encore : « L'art coupable de la peinture est un blasphème contre le dogme fondamental de notre salut, c'est-à-dire l'incarnation du Christ. Le christianisme a renversé le paganisme tout entier, non point seulement les sacrifices païens, mais les images païennes » ; et impitoyablement les docteurs de l'Église condamnaient « l'artiste ignorant qui, par un sacrilège esprit de lucre, représente ce qui ne doit pas être représenté et veut, de ses mains souillées, donner une forme à ce qui ne doit être cru du cœur ».

Tels étaient aussi les sentiments des empereurs de la dynastie nouvelle qui, depuis le commencement du VIII^e siècle, régnait à Constantinople. Syriens d'origine, ils étaient naturellement hostiles à des formes de culte où ils ne voyaient qu'idolâtrie. Non qu'ils fussent, comme on l'a dit quelquefois, incroyants ou rationalistes. Les souverains iconoclastes du VIII^e et du IX^e siècle étaient des princes pieux, des croyants convaincus et sincères, soucieux de réformer et de purifier la religion : et c'est un fait significatif qu'ils trouvèrent autour d'eux pour cette tâche des concours nombreux et fidèles — et cela jusque dans le clergé.

Sans doute aux motifs religieux s'ajoutèrent des raisons poli-

tiques. Dans cette société superstitieuse, les moines avaient vite pris une grande influence. Or le développement démesuré de la propriété ecclésiastique était une cause d'affaiblissement pour l'État, dont il diminuait les ressources militaires et financières ; la puissance morale du monachisme était d'autre part un danger évident pour l'autorité laïque. On conçoit que des hommes de gouvernement, soucieux des intérêts de la monarchie, aient senti le besoin de réagir contre cet état de choses, et par là encore ils se trouvèrent amenés à attaquer l'art religieux. Outre que cet art en effet était en grande partie aux mains de moines, il leur fournissait par ailleurs un moyen d'action singulièrement fort : une icône célèbre était pour le couvent qui la possédait une source de richesse autant que d'influence. Si bien que, pour ces raisons diverses, par scrupule religieux autant que par nécessité politique, les images sacrées, aux yeux des princes de la dynastie nouvelle, ne pouvaient paraître qu'un objet d'abomination, digne de toutes les rigueurs et de toutes les proscriptions.

La lutte contre les images. — Quoi qu'il en soit des motifs, la lutte menée contre les images fut singulièrement ardente et longue : pendant plus d'un siècle, elle agita passionnément l'empire byzantin. En 726, l'empereur Léon III l'Isaurien fit paraître le premier édit contre les images. L'émotion fut vive à Constantinople, quand on voulut procéder à l'exécution. Une émeute éclata quand un officier impérial tenta de faire briser la figure du Christ qui, à l'entrée du palais impérial, décorait la porte de la Chalcé ; des femmes renversèrent l'échelle sur laquelle était monté ce fonctionnaire, et dans la bagarre il fut massacré. Naturellement la violence répondit à la violence : des mesures de rigueur réprimèrent les soulèvements qui, à l'exemple de la capitale, éclatèrent dans les provinces occidentales de la monarchie. Toutefois, malgré quelques conflits sanglants, il n'y avait point encore de persécution systématique, et dans l'application de l'édit une grande modération fut d'abord observée.

Mais avec Constantin V, fils de Léon III, la lutte se fit plus âpre. Le concile iconoclaste de 753 condamna formellement les images, « comme une chose odieuse et abominable », et anathématisa ceux qui les exécutaient. Armé de cet instrument, l'empereur agit énergiquement contre des rebelles devenus en même temps des hérétiques. Les moines furent persécutés, exilés, emprisonnés, parfois mis à mort ; les couvents furent fermés ou laïcisés ; les églises

furent désaffectées ; les écrits favorables aux images furent jetés aux flammes ; les images surtout furent détruites impitoyablement. « Partout où il y avait des images, dit un contemporain, on les détruisait en les brûlant ou en les jetant bas, ou bien on les effaçait avec un enduit. » « Celles qui étaient en mosaïque, dit un autre, on les arrachait ; celles qui étaient peintes au moyen de cire colorée, on les raclait. Toute beauté disparut des églises. » Ainsi furent détruites les fresques de l'église des Blachernes, qui représentaient des scènes de la vie de Jésus ; ainsi disparurent les mosaïques et les fresques qui décoraient le patriarcat, et nombre d'autres œuvres de l'art chrétien. Les manuscrits illustrés n'échappèrent pas davantage à la ruine : à Sainte-Sophie, plusieurs manuscrits précieux furent enlevés, d'autres lamentablement lacérés à toutes les pages ornées de miniatures. Ailleurs, les manuscrits devinrent la proie des flammes. Les iconoclastes se vantaient d'adorer le Christ « en esprit et en vérité », mais leur fanatisme nous a fait perdre la plupart des chefs-d'œuvre de l'art chrétien des premiers siècles.

La mort de Constantin V amena une réaction contre son système. La « très pieuse » impératrice Irène voulut rétablir le culte des images, et au concile iconoclaste de 753 elle opposa l'autorité d'un concile nouveau. En 787 les pères de Nicée restaurèrent dans tout l'empire le culte des saintes icônes. « Elles seront, disaient-ils, rétablies dans les églises, sur les objets du culte, sur les vêtements religieux, sur les murs, sur les tableaux isolés, dans les maisons et dans les rues. Car plus on les voit, plus on s'élève jusqu'au souvenir respectueux dû aux personnages qu'elles représentent. Nous décrétons qu'on les baisera, qu'on se prosternera devant elles, mais sans leur rendre le véritable culte qui n'est dû qu'à la nature divine. » Cette réserve montre combien, malgré leur défaite, les iconoclastes demeuraient puissants, puisque les orthodoxes eux-mêmes prenaient souci de leur donner une partielle satisfaction. Aussi n'est-il point surprenant que la lutte ait recommencé au ix^e siècle. De nouveau, sous Léon l'Arménien, le concile de 815 proscrivit les images ; et pendant vingt-cinq ans trois empereurs, surtout Théophile (829-842) qui était à la fois pieux, entêté et théologien, menèrent contre elles une lutte implacable. De nouveau les rigueurs recommencèrent contre les personnes, et les peintres d'icônes, tels que le moine Lazare, dont les chroniqueurs ont conservé l'histoire, payèrent cruellement de la prison et des plus atroces traite-

ments leur obstination à ne se point soumettre. De nouveau les objets d'art religieux furent systématiquement détruits. « Les vases sacrés sont fondus, écrit un contemporain ; les vêtements sacrés sont livrés au feu, avec les dessins sur les tableaux et les livres où se lit quelque chose sur les images... Les perquisitions et les enquêtes permettent aux hérétiques de ne laisser intacte aucune image. » « Les objets précieux, lit-on ailleurs, étaient traités comme des choses communes, lorsque les figures divines y étaient gravées. »

Cependant l'œuvre des iconoclastes était fragile. Lorsque Théophile mourut, une lassitude générale faisait souhaiter aux fidèles mêmes de l'empereur la fin de la persécution. La veuve du souverain défunt, régente pour son jeune fils, n'eut point de peine sérieuse à rétablir le culte des images, et, plus heureuse qu'Irène, à le rétablir pour jamais. Aujourd'hui encore la fête de l'orthodoxie célèbre annuellement le souvenir de la pieuse Théodora et la fin de la crise redoutable que venait de traverser l'empire byzantin.

II

L'ART OFFICIEL ET PROFANE A L'ÉPOQUE ICONOCLASTE

Au cours de cette lutte séculaire, l'art religieux, on le peut croire, avait souffert cruellement. Pourtant il serait fort injuste de se figurer les empereurs iconoclastes comme des barbares ennemis de l'art, désireux d'en étouffer toutes les manifestations. Pour des raisons d'ordre religieux, ils proscrivirent l'art religieux et le persécutèrent : mais ils étaient amis du luxe, des fêtes, et plusieurs d'entre eux furent de grands bâtisseurs. Ils n'avaient nul goût pour les églises froides et nues, pour les palais sans magnificence et sans beauté. Ils détestaient, comme une profanation, la représentation sous des formes humaines du monde intelligible et incorporel, « dont les couleurs mortes ne peuvent figurer les splendeurs » : mais ils n'étaient nullement des puritains.

Caractères de l'art nouveau. — A la place des images qu'ils détruisaient, ils se préoccupèrent donc de mettre autre chose. C'est ainsi que, dans l'église des Blachernes, Constantin V fit représenter, d'après le témoignage d'un contemporain, « des arbres, des oiseaux de toute sorte et des animaux, encadrés dans des rinceaux de lierre où se mêlaient

des grues, des corbeaux et des paons », si bien qu'on lui reprochait d'avoir fait de l'église « un verger et une volière. » Conformément à ces goûts, tandis qu'on détruisait attentivement les représentations sacrées, on prit soin d'épargner et même de restaurer tout ce qui, dans la décoration des églises, n'avait point un caractère religieux. Quand les persécuteurs, dit un écrivain du temps, voyaient figurés quelque part « des arbres, des oiseaux, des animaux et surtout ces scènes sataniques, courses de chevaux, chasses, spectacles et jeux de l'hippodrome, ils les conservaient avec honneur et les embellissaient ». A la place de la fresque représentant le sixième concile, Constantin V, en vertu des mêmes principes, faisait mettre le portrait de son cocher favori. Ailleurs il faisait exécuter des peintures représentant ses victoires, qui remplissaient le peuple d'admiration et d'enthousiasme.

On voit sans peine quels étaient les traits caractéristiques de cet art nouveau. Une chose y frappe tout d'abord, le goût des scènes de genre, du décor pittoresque, de l'ornement, tel que l'avait eu jadis la peinture alexandrine. Il y a, dans le style de l'art iconoclaste, un véritable retour à la primitive décoration des églises chrétiennes, un retour aussi à l'imitation de ces modèles antiques qu'avait peu à peu abandonnés le style monumental. La grande place d'autre part qui semble, dans cet art, avoir été faite au portrait n'est pas moins remarquable : ici encore on observe un retour aux traditions antiques d'Alexandrie, et surtout une tendance significative à l'observation de la nature et au réalisme. Par tout cela, l'époque des iconoclastes faisait reparaitre dans l'art des thèmes et des traditions que l'Église en avait insensiblement presque éliminés ; ils ne se perdront plus désormais, et la Renaissance du ix^e siècle en saura faire son profit.

Assurément le concile de 787 condamna sévèrement ces tendances ; il proscrivit, « comme choses honteuses », ces représentations de danses et de scènes de l'hippodrome. Mais les souverains iconoclastes du ix^e siècle s'inquiétèrent peu de ces prohibitions. Théophile surtout, qui fut un grand bâtisseur, fit décorer ses édifices comme avait fait Constantin V. Dans les églises il substitua, comme ses prédécesseurs, aux mosaïques religieuses des peintures représentant des paysages pleins d'oiseaux et d'animaux. Au Palais-Sacré, les constructions qu'il éleva furent plus significatives encore, et les contemporains les ont jugées à juste titre « extrêmement magnifiques et dignes de mémoire ».

*Les constructions de Théophile au Palais-Sacré*¹. — Entre le palais de Daphné et le Chrysotriclinium, Théophile fit édifier un vaste ensemble de bâtiments. Ce fut d'abord une salle du trône, le Triconque, ainsi nommée parce qu'elle se terminait par trois absides, disposées à l'est, au nord et au sud. Les murs en étaient splendidement revêtus de marbres multicolores ; la voûte était dorée. Vers l'ouest, la salle s'ouvrait sur une terrasse de forme demi-circulaire, le Sigma, semblablement parée de l'éclat des marbres polychromes, et couverte d'un plafond doré que portaient quinze colonnes de marbre phrygien. En avant du Sigma s'étendait un péristyle, d'où l'on descendait sur la place de la Phiale. C'était une cour à ciel ouvert, au milieu de laquelle se dressait une fontaine de bronze, dont la margelle était d'argent, et qui était décorée au centre d'une pomme de pin en or. Sur les côtés de la cour étaient disposés des gradins de marbre, et, sur l'un des paliers qui les coupaient, s'élevait un petit portique de marbre, où deux lions de bronze jetaient de l'eau par leurs gueules ouvertes. C'est dans ce décor magnifique que se donnaient quelques-unes des fêtes qui remplissaient la vie impériale. C'est là que les factions de l'Hippodrome venaient présenter au souverain leurs chevaux caparaçonnés d'or ; c'est là que se dansait la lente et solennelle danse aux flambeaux qui, aux fêtes des Broumalia, accompagnait la réception du *sacimodezimon* ; le basileus présidait à ces cérémonies, assis sur un trône d'or étincelant de pierreries, au-dessus duquel s'élevait un dôme d'or porté par quatre colonnes de marbre vert.

Tout autour de cette partie centrale du nouveau palais se disposait une suite de salles ou de pavillons non moins splendidement décorés. C'était la salle de l'Amour, qui servait de cabinet d'armes, et dont les murs étaient couverts de peintures représentant des boucliers et des trophées. C'était le triclinium de la Perle, soutenu par huit colonnes de marbre rose, et dont les murailles étaient ornées de mosaïques figurant toute sorte d'animaux. C'était la chambre à coucher d'été de l'impératrice, dont quatre colonnes supportaient la coupole dorée, et qui était toute pavée et incrustée de marbres précieux. Ailleurs, au milieu des jardins, s'élevait une série de pavillons somptueux. C'était le Camilas, que couvrait une coupole dorée soutenue par six colonnes de marbre vert, et dont les

1. Labarte, *Le palais impérial de Constantinople*, Paris, 1861 ; Ebersolt, *Le grand palais de Constantinople et le livre des Cérémonies*, Paris, 1910.

murs, incrustés de marbres à la partie inférieure, étaient dans le haut revêtus de mosaïques d'or représentant des statues cueillant des fruits. Une autre pièce lui faisait suite, également décorée de mosaïques, où des arbres et divers ornements se détachaient en vert sur des fonds d'or. C'était encore la salle du Mousikos ou de l'Harmonie, chambre à coucher de l'impératrice, qui devait son nom à la variété et à l'agencement harmonieux des marbres dont elle était parée, autant qu'à son beau pavé de mosaïque, qui semblait une prairie émaillée de fleurs.

Enfin, dans d'autres parties du palais, dans la salle du Lausiacos et dans la galerie de Justinien, Théophile avait également fait placer des revêtements de mosaïques d'or. Près de là, un dernier pavillon renfermait quatre salons couverts d'une coupole d'or que soutenaient quatre absides ; les murs étaient couverts de peintures.

Toutes ces constructions attestent pour la première moitié du ix^e siècle une prodigieuse activité artistique. Ce n'est pas tout. Pour rehausser encore la splendeur du palais qu'il faisait élever, Théophile le para de merveilleux objets d'orfèvrerie. Dans la grande salle de la Magnaure, où se donnaient les audiences solennelles, ce fut un vrai décor de féerie. Un platane d'or ombrageait le trône de l'empereur, et sur ses branches étaient perchés des oiseaux d'or ; au pied du trône, des lions d'or étaient couchés ; sur les côtés, des griffons d'or semblaient monter la garde ; en face, se dressaient des orgues d'or, ornés d'émaux et de pierreries. Ces chefs-d'œuvre de richesse et de luxe étaient aussi des prodiges de mécanique. Au moment où l'ambassadeur était introduit, les oiseaux posés sur le platane s'agitaient et chantaient ; les griffons se dressaient sur leur socle ; les lions se soulevaient, battaient l'air de leur queue et faisaient entendre de métalliques rugissements. Toutes ces merveilles étaient l'œuvre d'un artiste fort habile, parent du patriarche Antoine, et à qui le basileus Théophile avait confié le service de l'orfèvrerie impériale. C'est lui également qui avait exécuté le Pentapyrgion, grand coffret d'or qui avait la forme d'un château à cinq tours, et où l'on déposait les insignes impériaux et les bijoux de la couronne. En outre Théophile avait fait renouveler, avec une magnificence inouïe, toute la garde-robe impériale, les vêtements de parade que portaient aux jours de cérémonie le basileus et l'Augusta, les robes tissées d'or ou brodées d'or que revêtaient dans les processions solennelles les sénateurs et les grands dignitaires auliques. Et si, dans les récits que les chroniqueurs nous font de

ces magnificences, il entre peut-être quelque part d'exagération, si à Byzance comme ailleurs, tout ce qui reluit n'est pas or, l'ensemble toutefois laisse une impression assez forte de splendeur, de goût et de beauté : dans le palais rebâti et tout éclatant d'or, les empereurs iconoclastes avaient su, à une magnificence prodigieuse, unir des formes d'art pleines de nouveauté et d'attrait.

Influence de l'Orient sur cet art. — Un trait caractéristique frappe dans ces manifestations artistiques, c'est tout ce qu'elles doivent à l'Orient, surtout à l'Orient musulman. C'est qu'en effet cette première moitié du ix^e siècle était l'époque où, sous les Haroun-ar-Raschid et les Mamoun, Bagdad atteignait l'apogée de sa splendeur. Les merveilles du palais impérial de Byzance rappellent étrangement les merveilles du palais des Khalifes abbassides. On retrouve dans la capitale arabe le même luxe des salles d'audience, avec le même décor de féerie et les mêmes prodiges de mécanique, et aussi le même goût des pavillons mystérieux cachés parmi les ombrages et les fleurs. C'est sur ces splendeurs de l'art musulman que visiblement Théophile avait pris modèle. On lit dans un chroniqueur qu'en l'an 835 Jean le Syncelle, l'ancien précepteur de l'empereur, fut envoyé en ambassade à Bagdad : il y fit un assez long séjour, éblouissant les Sarrasins par sa magnificence, plus ébloui lui-même par tout ce qu'il vit autour de lui. La beauté des édifices arabes le séduisit tout particulièrement, et, à son retour, il fit à son maître des descriptions si enthousiastes du palais des Khalifes que Théophile voulut à toute force en posséder un semblable. Ce fut le palais de Bryos, qui, dit un contemporain, « par le plan et la décoration, reproduisait sans changement les palais sarrasins ». Aussi bien, si l'on considère les édifices précédemment décrits, l'influence de l'Orient y est partout manifeste. Au Palais-Sacré on rencontre la disposition en triconque, que nous avons trouvée jadis en Égypte, en Syrie, à Mschatta ; et ce plan plaît si fort à l'empereur qu'au palais de Bryos il le fera répéter dans l'église consacrée à saint Michel. Ailleurs on observe le plan en quatre-feuilles, que nous avons rencontré déjà en Arménie. Enfin, l'un des pavillons de la résidence impériale, probablement construit à cette époque, le Mouchroutas, est arabe par son nom (*machrouta* en arabe signifie cône) autant que par son architecture. Avec son escalier décoré de dentelures, ses coupoles coniques, ses pendentifs à stalactites, il rappelle les édifices de l'Orient musulman ; et aussi bien l'appelle-t-on « la maison persane », ce qui veut dire « arabe » dans tout le moyen âge byzantin.

Mais plus encore que dans les partis de l'architecture, cette influence orientale apparaît dans la grande place qui est faite à l'art décoratif¹. Les motifs des mosaïques que nous avons signalées se rattachent tous à l'art ornemental ; à l'imitation des Arabes, la peinture d'histoire, qu'avait conservée Constantin V, est maintenant entièrement écartée. Et il n'y a là rien qui nous doive surprendre. Dans la Constantinople du ix^e siècle, c'est un afflux constant d'éléments orientaux, Asiatiques, Arméniens, qui détiennent les postes les plus élevés de l'administration et de l'armée, en attendant que, avec les princes de la dynastie dite macédonienne, ils se haussent jusqu'au trône même.

C'est de l'Orient enfin qu'est venue à Byzance, vers cette époque, la pratique de l'émail cloisonné. L'origine orientale n'en est point douteuse : c'est la Perse qui en inventa les procédés. Mais on ne sait pas très exactement en quel temps Byzance les lui emprunta. Nous avons précédemment signalé plusieurs monuments du vi^e et du vii^e siècle (reliquaire de Poitiers, croix Hope au musée de South-Kensington, reliquaire Oppenheim), où les émaux se mêlent à la verroterie cloisonnée et qui paraissent indiquer que, dès ce moment, les orfèvres byzantins s'essayaient à cette technique nouvelle. Mais ces pièces sont rares et exceptionnelles, et il semble bien que c'est la période iconoclaste, où l'attention était fort éveillée par l'Orient, qui développa les procédés de l'émaillerie cloisonnée et les mit en honneur. A partir de ce moment, en effet, elle occupe dans la décoration une place importante et devient un des éléments essentiels du luxe byzantin.

III

LES MONUMENTS DE L'ÉPOQUE ICONOCLASTE.

Ainsi, à l'art religieux les iconoclastes avaient substitué un art nouveau, un art surtout officiel et profane, qui se caractérise par le retour au décor pittoresque antique et par la prédominance des motifs ornementaux empruntés à l'Orient. De cet art très actif, luxueux et magnifique, il ne nous reste malheureusement presque aucun monument : non seulement les grands édifices, avec leurs

1. On peut se faire quelque idée de ces peintures de l'époque iconoclaste par les fresques qui décorent le château ommiade d'Amra (Cf. Strzygowski, *Amra und seine Malereien*, dans *Zeitschr. f. bildende Kunst*, 1908).

riches décorations, n'ont laissé nulle trace ; mais les ouvrages secondaires mêmes, les produits de l'art industriel manquent presque absolument pour cette période. Et c'est pourquoi, dans l'histoire de l'art byzantin, l'époque de la querelle des iconoclastes est la plus obscure de toutes. On entrevoit par les textes l'importance considérable qu'elle eut sur le développement ultérieur de l'art ; les monuments, religieux ou profanes, font presque complètement défaut pour l'étudier.



Fig. 169. — Salonique. Mosaïques de Saint-Démétrius (Phot. Le Tourneau).

*Mosaïques de Salonique*¹. — Des œuvres de l'art monumental, il ne subsiste que quelques fragments de mosaïques, mais datés avec précision et par là singulièrement précieux. A Saint-Démétrius de Salonique, au milieu du décor du v^e et du vi^e siècle dont il a été précédemment fait mention, trois médaillons ont été insérés au moment de la restauration de l'édifice, avec une inscription qui semble se rapporter au temps de Léon III (fig. 169). Ils représentent saint Démétrius, flanqué de deux personnages ecclésiastiques, dont l'un est un évêque, l'autre un simple prêtre : ce sont peut-être les portraits des restaurateurs de l'église ; l'exécution en tout cas est assez remarquable par son caractère de réalisme. A Salonique, pareillement, dans l'abside de

¹. Ouspenski, *Mosaïques récemment découvertes à Saint-Démétrius de Salonique* (IIR, XIV, 1909) ; Diehl et Le Tourneau, *Les mosaïques de Sainte-Sophie de Salonique* (Mon. Piot, XVI, 1909).

Sainte-Sophie, la décoration date de la fin du VIII^e siècle, comme l'attestent les monogrammes de l'empereur Constantin VI, de l'impératrice Irène et le nom de l'évêque Théophile, qui figura en 787 au second concile de Nicée. La Madone y trône sur un fond d'or (fig. 170), assez



Fig. 170. — Salonique. Sainte-Sophie. Mosaïque de l'abside (Phot. Le Tourneau).

lourde d'aspect et drapée de plis compliqués ; la figure est très modelée, et l'on voit, en comparant l'image telle qu'elle est exécutée avec l'effet qu'elle produit vue du sol, combien l'artiste savait encore admirablement son métier et s'efforçait de tenir compte de la courbure très accentuée de l'abside. Toutefois on sent quelque décadence

dans cette œuvre un peu gauche et morne : seul l'enfant divin, au visage expressif et charmant, dont la robe d'or brille sur le vêtement sombre de la Madone, est exquis de grâce et de vivacité.

Il est malheureusement plus difficile de dater avec précision les ouvrages des arts mineurs qui pourraient remonter à l'époque des iconoclastes. Le style ornemental et profane que cette période a remis en honneur n'a point, en effet, disparu avec elle ; il a persisté



Fig. 171. — Coffret de Veroli (Musée de South-Kensington). Couvercle.

durant les siècles suivants, et au x^e siècle encore son action se faisait puissamment sentir dans l'art byzantin. Il n'y a donc point là un élément d'absolue certitude, et c'est avec beaucoup de prudence et de réserves qu'on tentera de proposer quelques conclusions.

*Ivoires*¹. — Certains groupes d'ivoires, qui nous ont été conservés, semblent bien devoir être attribués en partie à la période iconoclaste. Ce sont ces coffrets, remarquables par l'ornementation à rosettes, tout orientale, qui en couvre les bordures, et par les sujets profanes qui en décorent les panneaux. On y voit des scènes de chasse, d'hippodrome, même de guerre, qui se déroulent en longues frises rappelant les peintures dont les empereurs iconoclastes parèrent leurs constructions. Ailleurs, ce sont des scènes mythologiques ou pastorales, et encore des reproductions de médailles antiques alternant

1. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, t. I, *les Ivoires*, Paris, 1896 ; Graeven, *Ein Reliquienkästchen aus Pirano* (Jahrb. der Kunsthist. Samml. d. allerhöchsten Kaiserhauses, XX), Vienne, 1899 ; *Antike Vorlagen, byzant. Elfenbeinreliefs* (JPK, XVIII), Berlin, 1897.

dans la bordure avec les rosettes, bref une décoration où n'entre aucun élément religieux. De ces monuments, d'un art purement civil, l'intérêt est incontestable : mais on s'est demandé s'il ne fallait point les rattacher tous à la renaissance qui suivit la querelle des images et où l'art, ayant rompu avec beaucoup de ses inspirations coutumières, cherchait volontiers des modèles dans l'imitation des bas-reliefs antiques. Il semble plus naturel peut-être d'en faire honneur directement à la pure tradition alexandrine qui, persistant



Fig. 172. — Coffret de Veroli (Musée de South-Kensington). Côté.

jusqu'à l'époque iconoclaste, aurait contribué à conserver et à développer en ce temps le goût des motifs de l'art hellénistique. En tout cas, il y a un rapport étroit entre ces coffrets et l'art d'une période qui encouragea les fêtes païennes et la peinture de genre, et on a pu avec vraisemblance attribuer à cet art iconoclaste

les plus anciens au moins de ces petits monuments, le coffret de Veroli par exemple, aujourd'hui au South-Kensington, où sont représentés le sacrifice d'Iphigénie, l'enlèvement d'Europe (fig. 171), Pégase buvant et diverses scènes bachiques (fig. 172), et le coffret de Pirano, aujourd'hui à Vienne, où l'on voit des scènes d'hippodrome et des épisodes bachiques. La plupart pourtant de ces coffrets, où il n'est point rare de rencontrer des détails empruntés aux miniatures chrétiennes, appartient certainement à l'époque de la renaissance macédonienne.

En revanche, deux plaques de diptyque, conservées à Vienne et au Bargello de Florence, semblent bien dater de la fin du VIII^e siècle. Sous un dôme porté par des colonnes, une impératrice est debout, lourdement drapée, assez gauchement modelée (fig. 173). On y a reconnu l'impératrice Irène : et, en effet, l'art qui se révèle dans ces deux monuments offre des caractères assez semblables à celui de l'abside de Sainte-Sophie de Salonique. On y observe une entente réelle de la composition, un sentiment assez remarquable de la décoration, et dans l'ensemble une certaine majesté simple.

*Emaux*¹. — D'après Kondakof, le plus ancien monument daté de l'émaillerie byzantine appartiendrait à l'époque des iconoclastes. C'est le *paliotto* de Saint-Ambroise à Milan, qui date de 835 environ. Les émaux y servent simplement à encadrer les bas-reliefs ou les icônes, et le décor purement ornemental y est d'un coloris encore assez pauvre; on n'y trouve que trois couleurs, vert émeraude, bleu turquoise et rouge. Il faut ajouter que l'origine byzantine de ce monument est fort contestée, et rappeler qu'avant le ix^e siècle déjà, l'art byzantin connaissait, semble-t-il, les procédés de l'émaillerie cloisonnée. Mais on doit accorder que l'époque iconoclaste en développa vraisemblablement le goût : en tout cas, le *paliotto* de Milan n'est que le début modeste d'un art qui sera admirable.



Fig. 173. — L'impératrice Irène. Plaque en ivoire du Musée National de Florence (Phot. Alinari).

*Miniatures*². — L'illustration des manuscrits, au contraire, est plus caractéristique des tendances de l'époque.

Ce qu'on y observe d'abord, c'est le goût qui se manifeste alors

1. Kondakof, *Histoire et monuments des émaux byzantins*. Francfort-sur-le-Mein, 1892.

2. Kondakof. *Histoire de l'art byzantin*; Ainalof, *Origines*, p. 14 et suiv.

pour l'illustration des manuscrits scientifiques. La bibliothèque du Vatican possède un Ptolémée, illustré entre 813 et 820, probablement à Constantinople, à l'intention d'un empereur ou d'un grand personnage. Les miniatures en sont fort curieuses. Sur une sphère d'un bleu sombre des animaux figurent les diverses constellations; ailleurs est représentée la marche du soleil à travers les signes du zodiaque : sous chaque signe, un dieu est assis; douze figures deminues, six de teinte claire, six de couleur plus sombre, personnifient les jours et les nuits; au centre, dans un médaillon à fond d'or, le soleil est représenté sous les traits d'un jeune homme, portant une couronne d'or d'où s'échappent des rayons d'or; il est monté sur un char traîné par quatre chevaux. Ailleurs Sélènè est figurée sur un char à deux chevaux, une torche dans chaque main; aux angles de la miniature sont placés le Jour et la Nuit. Il est de toute évidence que cette illustration n'est que la copie d'un prototype beaucoup plus ancien, peut-être même, s'il en faut croire Aïnalof, de l'original tel qu'il sortit de la main de Ptolémée. Mais l'exécution est vraiment artistique et prouve bien que, selon la remarque d'Aïnalof, il y eut à ce moment une véritable « renaissance de l'art alexandrin sur le sol byzantin ».

A côté de cette part que l'art iconoclaste faisait à la tradition antique, l'influence orientale se marque dans la tendance décorative, « trait principal, dit Kondakof, de la miniature byzantine pendant cette période ». La Bibliothèque nationale conserve un évangélaire grec du ix^e siècle (Gr. 63, Colbert), qui n'est point à cet égard sans intérêt. L'exécution en est assez médiocre : mais c'est un curieux exemple d'une illustration où la figure humaine est complètement absente. Le décor est purement ornemental; ce sont de grandes lettres ornées, des médaillons avec des rinceaux, au milieu desquels on voit des fleurs, des fruits, des oiseaux; des architectures enfilées encadrent, selon l'usage, les canons. D'autres manuscrits de même style se rencontrent dans la bibliothèque du Sinaï. On y admire surtout les initiales formées de poissons, d'oiseaux, d'entrelacs, de serpents; les figures d'oiseaux et d'animaux y sont fort nombreuses. Sans doute cette ornementation caractéristique persistera au x^e siècle, et les initiales des plus beaux manuscrits de l'époque macédonienne montreront dans l'arrangement de ces motifs une prodigieuse virtuosité; mais tout fait croire que Kondakof a raison, quand il attribue à la période iconoclaste l'origine de ce genre de décoration.

Ce qui est peut-être plus remarquable encore, c'est que, dans les manuscrits religieux mêmes qui datent du ix^e siècle, se manifeste nettement l'influence de ces tendances nouvelles.

A Milan, à l'Ambrosienne, on conserve un manuscrit grec de Grégoire de Nazianze. C'est le n^o 49 50, et il date du ix^e siècle. L'exécution en est assez hâtive et négligée ; mais le caractère de l'illustration est fort remarquable. Sans doute on y trouve représentés les événements de l'Ancien Testament ; les prophètes y figurent ; mais les scènes évangéliques y sont presque entièrement absentes, signe évident de l'indifférence de l'artiste pour les préoccupations théologiques. Ceci apparaît davantage encore dans le tour essentiellement profane de la plus grande partie de l'illustration. Les allusions mythologiques et poétiques que contient le texte, la traduction littérale des allégories et des métaphores mêmes qu'emploie l'orateur, ont fourni matière à de nombreuses miniatures. Sans doute, ici encore, il n'est guère contestable que nous ayons affaire à une copie d'un original notablement plus ancien : mais il est remarquable que, de ce prototype, l'illustrateur du ix^e siècle ait, avec une prédilection marquée, retenu surtout les images profanes. Plus tard, au temps de Basile I, pour illustrer les œuvres de Grégoire de Nazianze, on s'inspirera plus volontiers du modèle constitué sous l'inspiration des théologiens, et que représente si brillamment le Parisinus 510 ; au temps des iconoclastes, ou dans la période qui suit immédiatement leur domination, on va de préférence à l'illustration profane, telle qu'elle s'était formée sous l'influence des commentateurs alexandrins de Grégoire. C'est donc toujours le même retour à la tradition antique, que nous avons plus d'une fois déjà signalé comme caractéristique de cette époque, et qui se manifeste pareillement dans l'exécution. Les tons moelleux des chairs, les draperies largement traitées, le relief bien net, le dessin aisé, l'aspect sculptural des compositions, tout atteste le retour à la manière antique, ramenée à ses principes essentiels.

Le même caractère et le même style se retrouvent dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale (Gr. 923), qui contient des morceaux choisis des Pères de l'Église. C'est le même goût antique, et, dans le choix des sujets, la même prédilection pour les scènes de genre. Parmi les sujets empruntés à l'Ancien Testament, on a retenu de préférence les épisodes anecdotiques : l'histoire de Samson, la vie de Job, Nabuchodonosor broutant l'herbe comme un ours, l'adultère Thamar, etc. On a développé avec complaisance en

représentations familières toutes les allusions que contient le texte. et montré ici le médecin charlatan travaillant devant le public, là des athlètes nus ou s'habillant, ailleurs le peintre à son chevalet. Sans doute, comme dans l'Ambrosianus, l'exécution est médiocre : mais l'esprit tout antique de l'illustration est significatif et digne d'attention.

IV

L'ART RELIGIEUX A L'ÉPOQUE ICONOCLASTE

On répète volontiers que les iconoclastes ont anéanti l'art. Ce qui vient d'être indiqué montre amplement combien ce reproche est peu justifié. Mais il y a plus. On ne saurait même dire avec vérité qu'ils aient anéanti l'art religieux. On vient de citer plusieurs manuscrits de cette période où, sous l'influence des tendances nouvelles, l'illustration religieuse se pénètre curieusement d'éléments profanes. D'autres monuments du même temps attestent par ailleurs que l'art persécuté, loin de périr, dut au contraire à la lutte un regain d'activité.

Les rigueurs des empereurs iconoclastes atteignirent surtout la peinture monumentale. L'orthodoxie proscrite trouva un refuge dans la miniature. Toujours, on le sait, l'ornementation des manuscrits avait conservé à Byzance plus d'indépendance : l'opposition religieuse rencontra donc là un terrain où elle put sans peine manifester toute l'énergie de ses sentiments, toute la ferveur de sa foi, toute l'ardeur de ses haines, où l'art religieux put développer assez librement tout ce qu'il avait en lui de force créatrice. De là est sorti un monument tout à fait remarquable, né en pleine période iconoclaste, probablement au monastère du Stoudion, dans la première moitié du ix^e siècle : c'est le Psautier à illustrations marginales, qu'on appelle aussi le Psautier « monastique et théologique ».

*Le Psautier Chloudof*¹. — On rencontrera plus tard, au x^e et au xi^e siècle, de beaux psautiers illustrés, exécutés pour des empereurs, et que décorent magnifiquement de splendides miniatures en pleine page ; ils constituent le groupe qu'on nomme « aristocratique ». Mais ce n'est point sous cette forme somptueuse que l'époque des

1. Kondakof, *Miniatures d'un manuscrit grec du psautier de la collection Chloudof*, Moscou, 1878 ; *Histoire de l'art* ; Tikkanen, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, Helsingfors, 1895.

iconoclastes comprit l'illustration de ce livre fameux. Il la voulut toute populaire, tout appropriée à l'instruction de la foule ignorante. Depuis longtemps le Psautier était pour les masses une lecture édifiante particulièrement chère ; il répondait bien au goût qu'avaient les Byzantins pour les spéculations religieuses et théologiques : saint Basile n'avait-il point dit que les Psaumes contenaient « la théologie tout entière » ? Les moines encouragèrent ce goût, et



Fig. 174. — Silène. Miniature du psautier Chloudof (d'après Kondakof).

dans l'illustration qu'ils créèrent pour le Psautier, ils 'résumèrent « sous une forme vivante et populaire, combinée pour l'édification des masses, toute la science théologique et historique du temps ' ».

De là vient l'aspect très particulier qu'a pris cette illustration, dont l'un des plus anciens exemplaires nous est offert par le Psautier Chloudof, conservé à Moscou au monastère de Saint-Nicolas. Il est orné de nombreuses vignettes marginales (plus de 200), vivement exécutées, d'un dessin rapide et aisé, enluminées très simplement avec des couleurs mates fondues très harmonieusement. La composition est nette, élégante, remarquable par l'animation et l'heureuse disposition des groupes ; les mouvements des figures, un peu rudes, ont du naturel et de la vie. Peu d'emprunts sont faits à l'art antique ; il y a, au contraire, un souci de l'observation, une

1. Kondakof, *Hist. de l'art*, I, 167.

recherche de l'expression, un réalisme qui n'est point exempt de force comique, par exemple dans certaines représentations comme celle de Silène (fig. 174), celle du Jourdain, ou celle encore des orgueilleux (fig. 175), « dont la bouche touche le ciel, et dont la langue pend jusqu'à terre » (Ps 72, 9). Un grand souffle populaire traverse toute l'œuvre, avec une fraîcheur d'imagination, une liberté et une verve

admirables : c'est une création toute familière, absolument exempte de la solennité byzantine, et par tout cela puissamment originale.

Cette illustration est composée d'éléments assez divers. Il y a une partie historique, et une autre que l'on pourrait appeler lyrique et édifiante. L'une comprend les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui tiennent une assez large place : la seconde comprend les miniatures d'un caractère symbolique et moral, qui sont extrêmement nombreuses et où il est facile de reconnaître l'influence des principes monastiques. Ainsi toute une série de compositions ont pour objet la glorification de l'aumône et l'encouragement à la pitié ; l'imagination de l'artiste prête à ce thème les formes les plus variées, parmi lesquelles il faut signaler surtout la personnification de la Charité couronnée de



Fig. 175. — Les vantards. Miniature du Psautier Chloudof (d'après Tikkanen).

branchages et distribuant de l'argent (fig. 176). Ailleurs ce sont des exemples édifiants tirés de la vie journalière des moines, des illustrations symboliques, comme la Vierge et la licorne, le rocher de Moïse, la vision de Daniel voyant en songe le médaillon de la Madone tenant l'Enfant divin, des paraboles enfin et des personnifications. Une inspiration théologique et mystique emplit et domine toute l'œuvre. La Vierge y tient une place qui montre le progrès croissant du culte de Marie ; le médaillon du Christ y apparaît sans cesse, au-dessus de Moïse comme au-dessus de David ; les épisodes de la Passion du Sauveur enfin sont traités avec une particulière prédi-

lection. Mais une série de compositions est surtout intéressante et caractéristique de l'époque où fut conçue cette illustration : ce sont les miniatures polémiques.

Pour représenter « la réunion des méchants », l'artiste a figuré le synode iconoclaste de 815 (fig. 177). L'empereur, entouré de gardes, est assis sur un trône ; auprès de lui siège le patriarche ; et devant



Fig. 176. — Miniature du Psautier Chloudof (d'après Kondakof).

eux, deux hérétiques s'apprêtent à effacer ou à détruire l'image du Christ. Les deux mêmes personnages reparaissent au bas de la miniature représentant la Crucifixion. Les défenseurs des images, en effet, comparaient volontiers leurs adversaires aux Juifs qui avaient crucifié le Seigneur. Le rapprochement se rencontre, dès le vi^e siècle, dans un ouvrage de polémique longtemps attribué à Jean Damascène (*Ad Constantinum Caballinum. P. G.*, t. XCV, 334-335), et il est remarquable que, sur la miniature du Psautier Chlou-

dof, l'artiste a inscrit précisément le passage de l'anonyme qui se rapporte à cette comparaison.

Ailleurs on a figuré le triomphe de l'orthodoxie. Le patriarche Nicéphore est représenté, tenant en main le médaillon du Christ et foulant aux pieds l'impie Jannis, c'est-à-dire le patriarche iconoclaste Jean Lécanomante, tandis qu'au-dessus l'apôtre saint Pierre



Fig. 177. — Les Iconoclastes. Miniature du Psautier Barberini (Bibl. Vaticane) (d'après Tikkanen.)

terrasse Simon le magicien. Ailleurs deux scènes également parallèles montrent d'une part les pharisiens corrompant les soldats qui gardent le tombeau du Christ, tandis qu'au-dessus, Simon le magicien, en habits pontificaux, ordonne deux personnages qui lui apportent de l'argent. Derrière lui le démon de la cupidité (*φιλαργυρός δαίμων*) lui chuchote à l'oreille. Ici encore se retrouve aisément l'allusion aux événements contemporains, considérés du point de vue monastique. Les iconoclastes sont représentés comme des hommes inspirés par le diable, corrompus par la vénalité juive, tous atteints d'une cupidité sordide et mettant par leur simonie abominable l'Église et le Christ à l'encan. Point de vue singulièrement étroit au regard de l'histoire, mais qui a l'avantage de nous transporter au sein même des polémiques du temps, et qui par là nous donne la date et l'origine de cette curieuse illustration.

Le Physiologus ¹. — Le même esprit et les mêmes allusions se retrouvent dans l'illustration d'un autre ouvrage, le *Physiologus*, sur lequel on reviendra ultérieurement. Elle doit visiblement son origine au même mouvement théologique et monastique qui suivit immédiatement la défaite des iconoclastes, et où se manifestèrent l'âpreté des haines et la joie du monachisme victorieux. Sans doute, on le verra, un cycle naturaliste plus ancien s'est combiné dans cette illustration avec le cycle religieux, à tendances allégoriques et symboliques, qui rappelle le Psautier Chloudof. Mais la place faite dans cette rédaction aux Pères de l'Église dont les doctrines avaient été citées au cours de la querelle des images, l'écho des polémiques contemporaines, qui apparaît dans la représentation des Ariens et de Simon le magicien, suffisent à en dénoncer l'origine. Ce sont les moines du ix^e siècle qui, vers le même temps où ils créèrent le psautier illustré, conçurent cette autre illustration populaire destinée, comme celle du Psautier, à l'instruction morale des masses ².

De tels exemples suffisent à démontrer quelle activité l'art religieux conserva au milieu même de la persécution. Les créations qu'il fit alors devaient avoir une importance essentielle pour le développement ultérieur de l'iconographie byzantine : tout cet ensemble d'idées, en effet, que la miniature exprima d'abord, toutes ces conceptions théologiques auxquelles, pour la première fois, elle donna une forme artistique, passèrent de là dans la peinture monumentale ; et ce fait nous mène à une autre conséquence qu'eut pour l'évolution de l'art byzantin la grande crise des iconoclastes.

Conséquences de la crise iconoclaste. — Après la victoire des défenseurs des images, l'art religieux persécuté se développa naturellement en une merveilleuse floraison ; mais il dut aux épreuves qu'il venait de traverser de prendre un caractère particulier.

L'art byzantin, on l'a vu, possédait dès le vi^e et le vii^e siècle certaines traditions fortement établies, qui ne pouvaient manquer

1. Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus*, Leipzig, 1899.

2. Cf. Strzygowski, *loc. cit.*, p. 95-97, 98-99. Il est remarquable que ce caractère polémique de la miniature persista après l'époque iconoclaste. Nicéas raconte dans sa *Vie d'Ignace* qu'on trouva chez Photius un manuscrit renfermant les actes du concile qui condamna Ignace. Il était illustré de miniatures, qui représentaient ce patriarche battu de verges, insulté, déposé ; des légendes injurieuses inscrites à côté de sa figure l'appelaient « le diable » ou « le fils de perdition » (*Vit. Ignatii*, p. 540-541). C'est la même tendance que l'on observe dans le Psautier Chloudof.

d'engendrer assez vite quelque monotonie dans les compositions et les types. La querelle des images eut pour effet de fortifier davantage encore ces traditions. De la persécution subie, l'art religieux, en effet, reçut comme une consécration : « la vénération populaire, dit très bien M. Bayet, s'attacha à lui avec plus de ferveur ; et ce fut dès lors un acte de piété de reproduire les images telles qu'elles avaient été proscrites ¹ ». Le concile de 787, en ordonnant de vénérer ces images comme des objets d'une particulière sainteté, en déclarant que « l'honneur témoigné à une image revient à celui qui est représenté sur l'image », acheva de donner aux compositions sacrées un caractère d'immuable uniformité. L'art byzantin avait eu, dès l'époque la plus ancienne, un caractère théologique très prononcé : à partir du ix^e siècle, la puissance de l'Église devint plus absolue encore. La querelle des images avait été surtout une lutte contre les moines. Les moines l'emportaient. Par leur ascétisme, ils avaient depuis longtemps acquis une force invincible dans le monde chrétien ; par la victoire qu'ils remportèrent sur l'hérésie, leur prestige devint plus grand encore. Ils marquèrent désormais toutes choses de leur influence, la littérature aussi bien que l'art. Le couvent du Stoudion, qui avait été le centre de la résistance contre les iconoclastes, devint à Constantinople le centre de l'esprit monastique. De là sortit sans doute l'illustration du Psautier, de là sortirent toute une série d'autres ouvrages historiés, évangiles, calendriers, recueils édifiants de toute sorte. De là surtout sortit cette tendance monastique, qui peu à peu se répandit sur tout l'art byzantin. « A partir du x^e siècle, dit Kondakof, les textes des manuscrits illustrés sont tellement imprégnés des tendances de cette immense armée ecclésiastique, qu'on peut donner le nom de claustrale à toute la dernière période de l'histoire des miniatures byzantines ². »

Pourtant, malgré la victoire finale du monachisme, la crise iconoclaste n'avait pas été inutile. On peut même affirmer que, sans elle, l'art byzantin se fût bien vite acheminé vers la décadence. Nous avons vu comment, dès le vii^e siècle, il inclinait déjà à quelque monotonie, comment, sous l'influence de l'Église, il tendait de plus en plus à s'immobiliser dans les traditions d'une iconographie récemment créée. La querelle des images le réveilla de la torpeur où il s'endormait et lui donna une jeunesse nouvelle. D'une part,

1. Bayet, *Recherches*, p. 135.

2. Kondakof, *Histoire de l'art*, I. 38.

en face de l'art religieux, elle fit naître un art plus profane, plus indépendant, plus désireux de revenir aux modèles antiques, plus soucieux d'observation et de vérité. D'autre part, l'art religieux, dans la passion de la lutte, se retrouva créateur et subit, quoi qu'il en eût, l'influence de l'art officiel nouvellement créé. Quand la crise s'acheva, l'art byzantin était mûr pour la grande renaissance du ix^e et du x^e siècle.

C'est à l'époque des iconoclastes que le « second âge d'or » de l'art byzantin dut, tout compte fait, ses caractères essentiels. Et il ne s'agit pas ici seulement du renouveau de grandeur et de prospérité matérielle que les empereurs iconoclastes donnèrent à la monarchie et qui permit à leurs successeurs, continuateurs de leur œuvre, d'assurer à Byzance près de deux siècles de force et de splendeur. Au point de vue de l'art aussi c'est de l'époque iconoclaste que procèdent les deux tendances contraires qui caractérisent l'époque des Macédoniens. S'il existe alors un art impérial, travaillant pour les souverains, épris de la tradition classique, curieux du portrait, du modèle vivant, du réalisme, et faisant sentir jusque dans l'art religieux l'influence de ses idées maîtresses; si, en face de cet art officiel et profane, il existe un art monastique, plus sévère, plus traditionnel, plus théologique; si, enfin, de la combinaison des deux naît une admirable série de chefs-d'œuvre, c'est dans la période des iconoclastes qu'il faut chercher les germes féconds de cette magnifique floraison; et par là cette période mérite une attention particulière dans l'histoire de l'art byzantin, autant par ce qu'elle fit que par ce qu'elle prépara pour l'avenir.

V

LA QUESTION BYZANTINE AU VIII^e ET AU IX^e SIÈCLE

Expansion de l'art byzantin. — Mais il y a plus. Si la crise iconoclaste, quoi qu'on en ait dit, ne marque ni arrêt dans le développement de l'art chrétien d'Orient, ni interruption dans ses traditions, elle correspond, d'autre part, à une expansion grandissante de l'influence byzantine dans le monde. La grande émigration des artistes, laïques ou moines, qui, au VIII^e et au IX^e siècle, furent les persécuteurs des images, renforce les courants orientaux qui, depuis le v^e siècle, portaient en Occident les enseignements de la Syrie, de l'Asie Mineure et de Byzance. Grâce aux fidèles des saintes icônes, l'art oriental prend pos-

session de l'Italie tout entière, et son action s'étend jusqu'aux pays francs et germaniques nouvellement sortis de la barbarie. « Depuis Otrante jusqu'à Aix-la-Chapelle, l'art, plus ou moins grossier dans l'exécution, semble presque uniforme dans ses thèmes principaux, parce qu'il s'inspire partout des mêmes modèles étrangers. Dans la période de revers et de troubles qui sépare les règnes victorieux d'Héraclius et de Basile le Macédonien, l'art chrétien d'Orient, répandu à travers l'Occident, a repris quelque peu de l'empire que l'art romain avait autrefois exercé ¹. »

Rome ². — On a vu précédemment ce qu'était Rome au VIII^e siècle, et tout ce que durent à l'influence grecque les artistes qui peignirent à cette époque les fresques de Santa Maria Antica. Les mosaïques et les peintures romaines de la première moitié du IX^e siècle ne doivent pas moins à l'art byzantin. A Sainte-Praxède, à Sainte-Cécile, à Santa Maria in Domnica, malgré la gaucherie des attitudes, les défauts de la perspective, la médiocrité parfois de l'exécution, les mosaïstes qui ont décoré les absides ont produit des œuvres qui, par la splendeur des couleurs et le sens de l'effet décoratif, font honneur en somme à l'art byzantin implanté à Rome. L'oratoire de Saint-Zénon, que le pape Pascal I^{er} fit construire dans Sainte-Praxède pour servir de tombeau à sa mère, la pieuse Théodora, est plus caractéristique encore. C'est le seul édifice romain du moyen âge qui soit couvert d'une coupole bâtie sur plan carré, comme les coupoles des églises byzantines ; et, par sa décoration de revêtements de marbre et de mosaïques d'or, c'est, comme on l'a dit, un pur « joyau d'art oriental ³ ». « Les images, qui dans l'édicule funéraire font allusion à la résurrection et à la gloire, ne sont plus d'anciens symboles chrétiens, mais des décors et des motifs empruntés à l'iconographie byzantine : la Transfiguration, la Descente du Christ aux Limbes, le Trône de Dieu ⁴. » On trouve même ici, pour le noter en passant, un des plus anciens exemples datés de l'Anastasis. Dans cette œuvre exquise et magnifique, toute copiée sur des modèles grecs, il ne reste rien des traditions latines. Et pareillement les autres mosaïstes romains développent les thèmes orientaux, la Transfiguration à l'arc triomphal de l'église des Saints-Nérée et Achillée, les motifs qui célèbrent la gloire de la Vierge à

1. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, p. 109.

2. De Rossi. *Musaici cristiani di Roma*, Rome, 1870-1895.

3. Bertaux, *Rome*, II, 59.

4. *Ibid.*

l'abside de Santa Maria in Domnica. Quoique dépendant moins étroitement de l'Orient, les peintres qui ont exécuté les fresques les plus anciennes de la vieille basilique de Saint-Clément n'échappent pas entièrement à l'influence byzantine¹. Si les peintures du temps de Léon IV (847-855) sont de style plutôt latin, encore que les thèmes de l'Ascension et du Jugement dernier soient empruntés à l'iconographie grecque et que la Vierge-mère de la nef de droite soit conforme au canon grec, la belle fresque peinte vers 869 au-dessus de la tombe de saint Cyrille a toute la sérénité des images byzantines. Le Christ, bénissant à la grecque, accueille les saints Cyrille et Méthode, que lui présentent saint André et saint Clément, assistés des archanges Michel et Gabriel.

D'autres peintures, étroitement apparentées aux fresques de Santa Maria Antica, ont été récemment retrouvées, non loin du Mont-Cassin, dans une chapelle voisine des sources du Volturne : elles sont l'œuvre d'artistes bénédictins, et furent exécutées entre 826 et 843. Parmi les motifs qui concourent à la décoration de cet édifice, plusieurs se retrouvent dans l'art byzantin et sont empruntés aux évangiles apocryphes² ; et s'il est difficile de considérer ces fresques, à cause de certains détails étrangers à l'Orient, comme la copie directe d'un modèle oriental, du moins dans les attitudes, les costumes, la technique surtout, trouve-t-on la preuve évidente d'un art fortement byzantinisé. Rome byzantine répandait tout autour d'elle un reflet de la civilisation de Byzance, et, à côté d'elle, l'Orient lui-même exerçait directement son influence dans l'Italie du Nord et jusqu'au delà des Alpes.

*Civiale*³. — Entre le v^e et le ix^e siècle, il y a eu, selon l'heureuse expression de Strzygowski, une « Italie orientale ». De cette Italie orientale, un des monuments les plus remarquables est, pour notre période, la décoration de l'église de Santa Maria della Valle, à Civiale en Frioul (fig. 178). Au-dessus de la porte, des bas-reliefs en stuc, représentant six grandes figures de femmes, que sépare en deux groupes une niche richement ornée, forment une frise décorative d'un fort bel effet. Au-dessous, une splendide arcature, également en stuc, couronne le dessus de la porte. Par les motifs comme

1. Wilpert, *Le pitture di S. Clemente* (Mélanges de Rome, 1906).

2. Cf. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, p. 99-103.

3. Strzygowski, *Das orientalische Italien* (Monatshefte f. Kunstwissenschaft, I, 1909).

par la technique, l'ornementation de cette arcade a un aspect purement oriental, qui rappelle à Strzygowski le style mésopotamien ; par ailleurs, les saintes représentées sont des Grecques voilées du *maphorion* syrien ou vêtues comme des patriciennes de Byzance. Si on observe enfin que cette décoration ne semble point faire corps avec l'architecture, on inclinera à croire qu'elle a été apportée tout



Fig. 178. — Sculptures de S. Maria della Valle à Cividale (d'après Strzygowski, *Das orientalische Italien*).

achevée du dehors, et qu'elle peut être en conséquence l'œuvre d'un artiste byzantin. On date communément ces stucs du VIII^e siècle, encore que Strzygowski observe justement qu'une telle virtuosité dans l'ornementation indique peut-être une époque plus ancienne. Quoi qu'il en soit, ces bas-reliefs donnent une heureuse idée de ce dont était capable la sculpture byzantine ; et si l'on s'étonne qu'au VIII^e siècle elle exécutât encore des œuvres de cette importance, on remarquera que, suivant une hypothèse ingénieuse de M. Bertaux, les saintes de Cividale sont probablement des imitations ou plutôt « des contrefaçons économiques de la sculpture en métaux précieux ». Or l'argent et l'or gardèrent longtemps à Byzance le privilège de représenter en relief les saintes images.

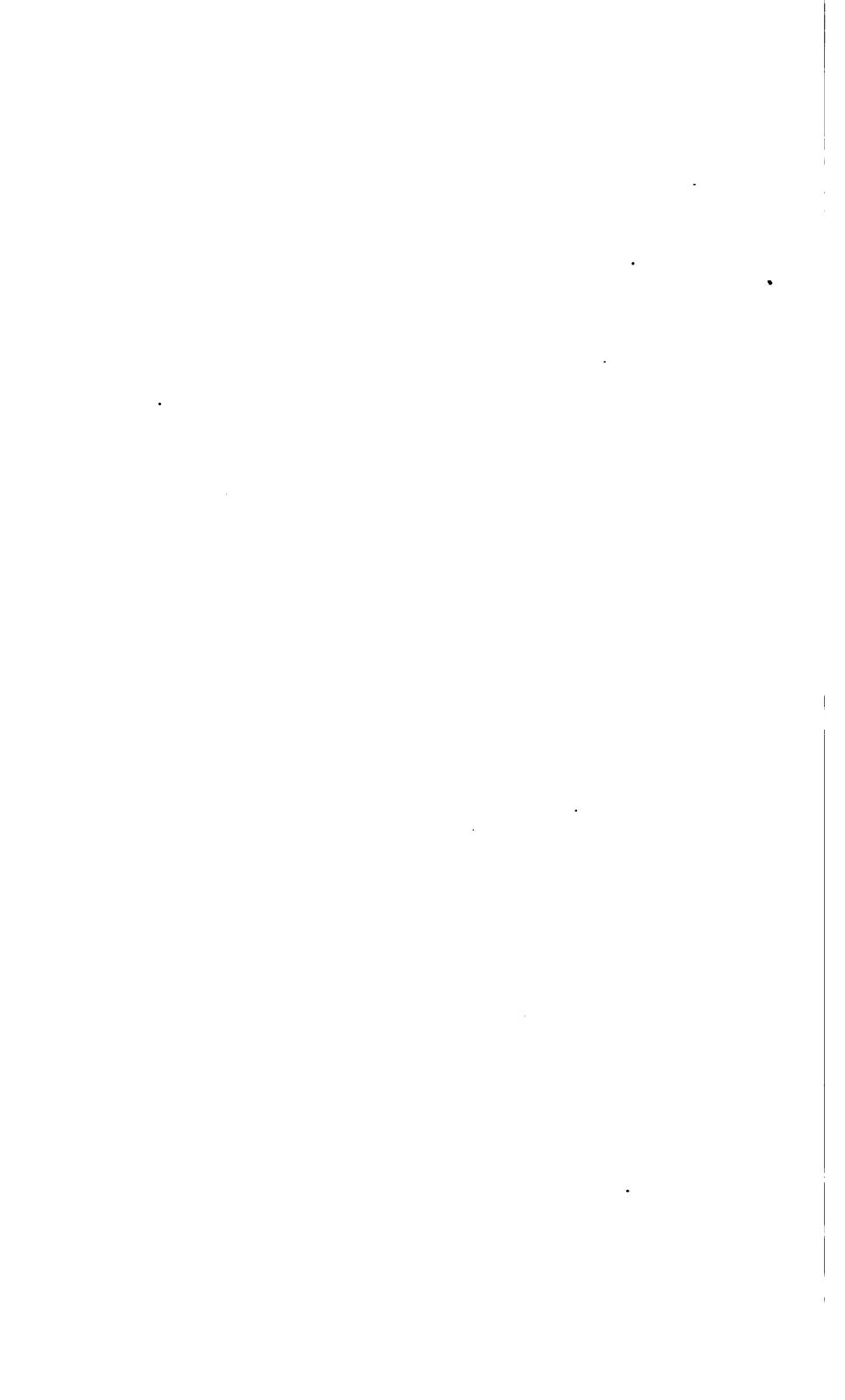
*La Renaissance carolingienne*¹. — Ce n'est point ici le lieu d'ex-

1. Strzygowski, *Der Dom zu Aachen* ; Rivoira, *Le origini della architettura lombarda*, t. I, Rome, 1901 ; Strzygowski, *Byz. Denkmäler*, I ; Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*.

pliquer longuement tout ce que dut à Byzance la Renaissance carolingienne. Le dôme d'Aix-la-Chapelle, qu'il s'inspire de Saint-Vital de Ravenne ou qu'il ait pour modèle un type d'édifice directement venu de l'Orient, est en tout cas, selon l'expression de Strzygowski, une construction hellénistico-orientale, de la famille des *martyria* à plan central si fréquents en Syrie et en Asie Mineure. L'église de Germigny-les-Prés rappelle de façon remarquable les monuments de l'Arménie. On sait également par combien de points les miniatures des beaux manuscrits carolingiens rappellent les thèmes décoratifs des manuscrits syriens et byzantins. Que les types vinssent directement d'Égypte, de Syrie, de Byzance, ou qu'ils fussent transmis à la Gaule par l'Italie fortement byzantinisée, de toutes parts l'élément oriental s'infiltrait en Occident. Tout préparait à lui faire bon accueil : le désir du nouvel empire de rivaliser avec Byzance, les incessants rapports commerciaux et diplomatiques entretenus avec l'Orient, le prestige des modes byzantines ; et l'abondant emploi des étoffes orientales, l'importation des ivoires sculptés ou des manuscrits grecs n'introduisaient-ils pas constamment à la cour des Carolingiens des ferments d'influence byzantine et des modèles dignes d'être imités ? Sans doute il y a lieu d'admettre que « les intermédiaires syriens semblent avoir eu encore plus d'action sur le milieu carolingien que les Byzantins purs ¹ » ; et sans doute il est incontestable aussi que d'autres apports vinrent se confondre dans « ce mélange éminemment composite ² » que fut l'art carolingien. L'ensemble garde pourtant une couleur orientale. Et c'est peut-être la preuve la plus forte de la merveilleuse puissance de l'art byzantin, qu'au moment même où il traversait la crise iconoclaste, il conservait toujours comme la direction générale de l'art dans le reste de l'Europe. Le problème des influences exercées sur l'Occident par l'Orient byzantin, « la question byzantine », comme on dit, semble bien, pour la période qui va du VII^e au IX^e siècle, aussi bien que pour celle qui s'étend du IV^e au VI^e, se résoudre en faveur de Byzance.

1. A. Michel, *Hist. de l'art*, I, 330.

2. *Ibid.*, 329.



LIVRE III

LE SECOND AGE D'OR DE L'ART BYZANTIN

ÉPOQUE DES MACÉDONIENS ET DES COMNÈNES (IX^e-XII^e SIÈCLE)

CHAPITRE PREMIER

LA RENAISSANCE MACÉDONIENNE CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE L'ART NOUVEAU L'ART PROFANE A BYZANCE

I. L'empire byzantin sous les Macédoniens et les Comnènes. L'expansion territoriale. La prospérité intérieure. Renaissance intellectuelle. Splendeur de Constantinople. — II. La Renaissance artistique. Épanouissement de l'art byzantin. Ce qu'il conserve d'invention créatrice. — III. Caractères nouveaux de l'art byzantin. L'imitation antique. L'influence orientale. L'art profane. Naissance d'un art impérial. L'art religieux. Ses caractères. L'inspiration antique. Le réalisme. Évolution de l'art religieux. Qualités communes des deux écoles.

Un chroniqueur byzantin du XII^e siècle a symbolisé par une pittoresque et expressive image l'évolution de cette monarchie byzantine qui, tant de fois au cours de sa longue histoire, a semblé à la veille de la ruine, qui tant de fois s'est relevée en des renaissances inattendues et éclatantes. Il nous montre « l'empire, cette vieille femme, apparaissant comme une jeune fille parée d'or et de pierres précieuses ». Tel, au sortir de la grande crise iconoclaste, l'empire grec apparaît. Entre la fin du IX^e siècle et la fin du XII^e, il a connu une magnifique renaissance, qui, dans le domaine de l'art aussi, a produit des fruits admirables. Selon l'heureuse expression de Kondakof, ce fut vraiment « le second âge d'or de l'art byzantin ».

I

L'EMPIRE BYZANTIN SOUS LES MACÉDONIENS ET LES COMNÈNES ¹

L'expansion territoriale. — Jamais, même au temps de Justinien. Byzance ne fut plus puissante, plus prospère que pendant les cent cinquante années qui vont de la fin du ix^e siècle au premier tiers du xi^e. Sous le gouvernement des souverains éminents, guerriers intrépides autant qu'administrateurs habiles, qui forment la dynastie macédonienne, l'empire redevient, une fois encore, un des grands états de l'Orient. En Asie, l'invasion arabe est contenue ; une offensive hardie porte les étendards byzantins victorieux au delà des monts du Taurus. en Cilicie, en Syrie, et les Grecs précèdent les croisés sur le chemin de Jérusalem. En Europe, les Russes sont écrasés sur le Danube ; le royaume de Bulgarie est noyé dans le sang ; la péninsule des Balkans est reconquise tout entière ; l'hellénisme est vainqueur du slavisme comme de l'Islam. En Occident, les basileis reprennent les ambitieuses traditions de la politique impériale : l'Italie du sud redevient une nouvelle Grande-Grèce ; et autour de l'empire un cortège d'états vassaux, italiens, slaves, arméniens, reconnaît l'influence et atteste le prestige de Byzance. Partout l'hellénisme triomphe, de l'Italie au Caucase et à l'Arménie ; la religion complète l'œuvre, convertissant les païens, en particulier les Russes, à la foi byzantine. Et l'empire, de caractère nettement byzantin, trouve, à défaut de la nationalité qui lui manque, une cohésion puissante par l'empreinte commune de l'hellénisme, par la profession commune de l'orthodoxie.

Cinquante ans d'anarchie et de troubles interrompent un moment cette splendeur. Puis, de nouveau, sous une dynastie nouvelle, celle des Comnènes, Byzance retrouve un siècle, le xii^e, de gloire et de prospérité, et Constantinople redevient, une fois encore, un des centres de la politique européenne.

La prospérité intérieure. — A l'intérieur, une administration habile et savante assure à l'empire la sécurité et la richesse. Constan-

1. Rambaud, *L'empire grec au X^e siècle*, Paris, 1870 ; Schlumberger, *Nicéphore Phocas*, Paris, 1890 ; *L'épopée byzantine*, 3 vol., Paris, 1896-1905 ; Neumann, *Die Weltstellung des byz. Reiches vor den Kreuzzügen*, Leipzig, 1894 (traduction Renauld et Kozlowski. Rev. de l'Orient latin. X, 1905) ; Diehl, *Études byzantines*, Paris, 1905.

tinople est la reine des élégances, la capitale du monde civilisé. Des mains de ses artisans sort tout ce que le moyen âge a connu en fait de luxe précieux et raffiné, étoffes de soie et de pourpre historiées de broderies, bijoux étincelants de pierreries et de perles, coffrets d'ivoire aux sculptures délicates, manuscrits aux miniatures splendides, bronzes niellés d'argent, émaux cloisonnés d'or; et malgré l'étroite réglementation que l'État fait peser sur cette industrie — Constantinople fut, on l'a dit, le paradis du monopole et du protectionnisme — le développement en est prodigieux. Le mouvement commercial n'est pas moins considérable. Placée au point où se touchent l'Orient et l'Occident, Constantinople est le grand entrepôt où affluent et s'échangent les produits de l'univers. Et grâce à cette admirable activité économique, les ressources financières de l'empire sont énormes. Benjamin de Tudèle, un homme qui savait compter, rapporte que les revenus de la capitale seule montaient à 20.000 sous d'or par jour, soit 7.300.000 sous d'or par an, qui équivaldraient à plus de 500 millions d'aujourd'hui.

Renaissance intellectuelle. — A ce développement de la vie industrielle et commerciale, correspond un semblable épanouissement de la vie intellectuelle. Dans l'Université de Constantinople restaurée, on enseigne la philosophie, la rhétorique, les sciences. Au contact des œuvres de l'antiquité profane, une renaissance véritable se manifeste dans tous les domaines de la pensée. Le x^e siècle dresse tout d'abord l'inventaire de ses richesses : c'est le siècle des encyclopédies, historiques, juridiques, administratives, grammaticales, scientifiques, hagiographiques. Sur ces bases, les siècles suivants travaillent. Cette période a vu successivement fleurir, au ix^e siècle, un Photius, savant prodigieux, esprit original et hardi; au xi^e siècle, un Psellos, génie universel, le plus puissant et le plus novateur de son temps, et une légion de poètes, de philosophes, d'historiens. A l'époque des Comnènes, c'est une véritable pléiade d'écrivains de talent, Anne Comnène, Nicétas Acominate, Eustathe de Thessalonique et bien d'autres. Le roman renaît, la poésie populaire fait bonne figure à côté de la littérature savante et mondaine, et l'épopée de Digénis Akritis est le pendant des chansons de gestes d'Occident.

On peut voir dans les ouvrages du temps la trace de cette prestigieuse splendeur. Qu'on ouvre par exemple le *Livre des Cérémonies*, où l'empereur Constantin Porphyrogénète a décrit les pompes de la vie officielle au x^e siècle : à chaque page, c'est un tableau éblouissant de processions magnifiques, de réceptions solennelles,

de fêtes étranges et somptueuses, qui, par les rues de la capitale, sous les voûtes de Sainte-Sophie, dans les salles du Palais-Sacré, déroulent incessamment, comme dans un ruissellement d'or, le pittoresque spectacle d'un luxe prodigieux. A côté de la capitale, d'autres grandes villes montrent une égale magnificence. Jean Caméniate, au x^e siècle, vante la florissante industrie de Thessalonique, le mouvement de son port, la splendeur de ses foires, le luxe de ses habitants, la renommée de ses écoles. Cette prospérité durait encore au xii^e siècle. Un écrivain de l'époque des Comnènes nous a laissé un pittoresque tableau de la grande foire qui, coïncidant avec la fête de Saint Démétrius, remplissait la ville, pendant dix jours, de mouvement et de bruit, et y mêlait la pompe des cérémonies religieuses, l'éclat des cortèges profanes, et l'activité des transactions économiques.

Splendeur de Constantinople. — Les témoignages des étrangers qui visitèrent, au xii^e siècle, l'empire sont peut-être plus caractéristiques encore. Le géographe arabe Edrisi comme le voyageur juif Benjamin de Tudèle, le grand seigneur qu'est Villehardouin comme le pauvre chevalier qu'est Robert de Clari représentent également Constantinople comme une ville de merveilles. Ils ne tarissent point en admiration sur sa richesse, la beauté de ses édifices, le nombre de ses églises et de ses reliques, le luxe de ses habitants, sur la prodigieuse splendeur de cette cité qui, selon le mot de Villehardouin, « de toutes les autres était souveraine ». « A l'exception de Bagdad, écrit Benjamin de Tudèle, cette ville n'a pas sa pareille au monde » ; et il décrit avec une sorte d'étonnement l'incomparable richesse de Sainte-Sophie, la beauté du palais des Blachernes, « avec ses bijoux dont la valeur est incalculable », les habitations privées pleines d'or, de pourpre et de soie, à ce point « qu'on ne peut voir nulle part des habitations remplies d'autant de richesses », et la splendeur bigarrée des rues, pleines de gens si magnifiquement vêtus, « qu'ils semblent tous des enfants de rois ». Un même mot revient sans cesse sous la plume de Villehardouin, ébloui par « ces riches tours », « ces riches palais », cette « riche ville ». Et le moyen âge tout entier, sous les froids brouillards du Nord et le long des fleuves russes, dans les comptoirs de Venise et dans les châteaux d'Occident, rêve de Byzance comme d'une cité incomparable, pleine de richesses et de prodiges, comme d'une ville unique au monde, toute rayonnante dans un miroitement d'or.

II

LA RENAISSANCE ARTISTIQUE

Une si magnifique renaissance devait nécessairement s'étendre aux arts.

Épanouissement de l'art byzantin.— Les Macédoniens et les Comnènes furent de grands bâtisseurs (fig. 179). Basile I donna l'exemple : il construisit la Nouvelle Église et le Palais Neuf ou Cénourgion, il décora magnifiquement Sainte-Sophie et peut-être les Saints-Apôtres. Son petit-fils Constantin VII fit mieux : lui-même fut un artiste. « Il peignait si bien, dit son biographe, que je ne pense pas qu'il y ait eu avant lui ou après lui un peintre qui l'ait égalé. Il corrigeait les peintres et paraissait le maître le plus expert, il donnait des conseils aux sculpteurs, aux menuisiers, à ceux qui travaillent l'or, l'argent, le fer. » Les empereurs de la maison des Comnènes ne furent pas moins épris d'art et de luxe : eux aussi construisirent des palais, des églises, des monastères. Et sous la vigoureuse impulsion des princes, tout le monde autour d'eux s'empessa de faire



Fig. 179. — Construction d'un édifice. Miniature du Psautier Barberini (Bibl. Vaticane).
Manuel d'Art byzantin.

comme eux. De la capitale, le mouvement se propagea dans les provinces, où l'influence d'un monachisme nombreux et riche aida puissamment au développement de l'art monumental. Au x^e siècle, se fondent les plus anciens monastères de l'Athos, Lavra, Iviron, Vatopédi. Un peu plus tard, au xi^e siècle, Saint-Luc en Phocide, la Nea Moni de Chios, le couvent de Daphni, près d'Athènes, témoignent de la prospérité et des goûts artistiques du temps. Simultanément, l'influence de l'art byzantin rayonne au delà des frontières de l'empire ; la Géorgie et l'Arménie sont pleines d'édifices de style byzantin, de monuments admirables de l'orfèvrerie et de l'émaillerie byzantines. La Russie, avec le christianisme, reçoit si fortement l'empreinte de la civilisation de Byzance, que les plus anciens ouvrages de l'art russe sont de style purement byzantin. En Occident, les églises vénitiennes et siciliennes reproduisent le plan et le décor des sanctuaires grecs ; et jusque dans l'Italie centrale, jusque dans le sud de la France, jusqu'en Allemagne, on reconnaît dans l'architecture, et plus encore dans l'ornementation, l'imitation des modèles de Constantinople. « Pendant toute la première partie du moyen âge, comme on l'a remarqué, l'art byzantin a eu comme la direction générale de l'art dans tout le reste de l'Europe¹ ». En Orient comme en Occident, il a, de la fin du ix^e siècle à la fin du xii^e, produit une admirable floraison de monuments, dont beaucoup nous sont parvenus, et qui permettent de définir les caractères essentiels de ce grand mouvement.

Ce qu'il conserva d'invention créatrice. — Les historiens récents de l'art byzantin semblent avoir commis sur ce point une assez singulière erreur. A les en croire, l'art chrétien d'Orient a tout inventé, tout créé au v^e et au vi^e siècle, et les œuvres que nous a léguées la période du x^e au xii^e ne seraient guère que « des répliques de prototypes perdus ». C'est voir les choses, à mon sens, sous un jour assez étroit et assez faux. Il fut un temps, qui n'est pas très éloigné, où, dans le mépris fait d'ignorance que l'on professait pour l'art byzantin, on le définissait volontiers par les mots d'immobile, de monotone, et, comme on disait, de « hiératique ». Non sans peine, par de longs efforts, on a fait justice de ces assertions, et montré l'inexactitude profonde de cette conception. Mais n'est-ce point y revenir par un détour que de refuser à cet art toute originalité créatrice, une fois le v^e et le vi^e siècle révolus ? Sans doute, et on l'a dit précédem-

1. Bayet, *Recherches*, 137.

ment, il y a dans ces théories nouvelles une part incontestable de vérité, et cela se comprend aisément. Un art, travaillant surtout pour l'Église, limité à un cercle relativement restreint de sujets, condamné à les répéter sans cesse, devait avoir une tentation naturelle de chercher des modèles dans les œuvres éminentes des siècles précédents. Cela est vrai en particulier des miniatures : il est indéniable que bien des manuscrits du *xii*^e siècle sont des copies d'originaux plus anciens, précieusement conservés, et ce serait « se tromper grossièrement de vouloir juger l'art à la cour des Comnènes d'après un de ces manuscrits, parce que ce volume contient un portrait d'Alexis Comnène ¹ ». Entre l'Octateuque 746 du Vatican, qui est du *xii*^e siècle, et le rouleau de Josué, qui est du *vi*^e, il y a des ressemblances si frappantes, qu'à moins d'admettre que, par un hasard extraordinaire et invraisemblable, le rouleau se soit précisément trouvé dans le monastère où on illustra l'Octateuque, il faut bien reconnaître que les deux manuscrits procèdent d'un même prototype ancien. Ce qui est vrai des miniatures l'est parfois même des œuvres de la peinture monumentale : on verra comment les mosaïques du narthex de Saint-Marc, qui datent du *xiii*^e siècle, copient les miniatures de la Bible de Cotton, qui est du *vi*^e. Mais de ces faits, qui sont incontestables, il est excessif de conclure trop vite à toute absence d'invention créatrice.

Et d'abord, dans ces copies mêmes, subsiste une part d'originalité. Elle se manifeste en premier lieu dans le choix qui est fait des modèles à reproduire. Comme le remarque fort justement Kondakof, « si, dans un manuscrit du *x*^e siècle, nous apercevons un détail de peinture d'un caractère quasi pompéien, nous serons dans le vrai en disant : Voici une copie faite d'après un modèle que le miniaturiste avait par hasard sous la main, mais cette copie est en même temps une preuve que l'antiquité inspirait l'art et toute la vie intellectuelle de l'époque ² ». Il y a encore une part d'originalité dans la façon dont le copiste interprète les modèles choisis. Il existe dans l'art chrétien des sujets éternels, dont les grandes lignes sont fixées depuis des siècles : est-ce à dire que les maîtres qui s'y sont successivement essayés ont copié servilement le modèle primitif ? Par la composition, une Madone de Giotto ressemble fort à une Madone de Raphaël et à une Vierge de Bouguereau : n'y a-t-il

1. Kondakof, *Hist. de l'art byzantin*, I, 30.

2. Kondakof, *loc. cit.*, I, 31-32.

pourtant, entre les trois œuvres, nulle différence d'art ? Tant de Crucifixions, tant d'Assomptions, qui toutes s'inspirent d'un thème commun, sont-elles pour cela identiques les unes aux autres ? Et pourquoi, s'il en est ainsi, les Byzantins n'auraient-ils point de même renouvelé de siècle en siècle les types consacrés ?

On a beau nous dire que, dans l'art byzantin, les intentions, les idées directrices ont plus d'importance et tiennent plus de place que le style, que les œuvres de cet art, étroitement liées à la pensée théologique, ne peuvent être bien comprises qu'à la lumière du texte qu'elles illustrent, que selon les canons du deuxième concile de Nicée, « les images doivent être peintes, non point d'après la fantaisie des artistes, mais d'après les lois et traditions approuvées de l'Église catholique », et que de tels principes excluent toute liberté de conception. Il ne faut point tirer de ces faits des conclusions trop rigoureuses. Non seulement la façon dont l'illustration des textes sacrés a été comprise et exécutée a varié selon les époques et a ainsi introduit dans la copie même une part d'originalité : mais il y a plus. Des éléments nouveaux sont, à l'époque que nous étudions, entrés dans cet art, et ils lui donnent, surtout dans les œuvres du grand art, entre le x^e siècle et le xii^e siècle, un aspect tout différent de celui qu'il offrait au v^e et au vi^e. Ce sont ces éléments nouveaux, caractéristiques du second âge d'or, qu'il importe de déterminer avec précision.

III

CARACTÈRES NOUVEAUX DE L'ART BYZANTIN

La crise iconoclaste, on l'a vu, avait eu pour effet d'affranchir l'art byzantin de la tyrannie monastique, de lui faire chercher des voies nouvelles en dehors des sujets religieux. Ces voies nouvelles, il les avait trouvées soit dans le retour aux traditions de l'art alexandrin, soit dans le développement de l'ornementation pure empruntée à l'Orient arabe, soit dans la substitution aux thèmes ecclésiastiques de motifs historiques et profanes, traités dans un esprit plus réaliste, avec un souci plus attentif de l'observation et de la vie. Ces tendances ne disparurent point avec l'époque qui les avait adoptées : elles inspirèrent, entre le ix^e et le xi^e siècle, toute une école d'art.

L'imitation antique. — Les historiens de la littérature byzantine ont remarqué déjà comment, au temps des Macédoniens et des Comnènes, l'antique culture grecque marque puissamment les esprits de son empreinte, avec quelle passion on étudie les écrits des anciens, avec quelle ardeur se modèlent sur eux la pensée et le style. L'art semblablement est tout plein des souvenirs classiques. C'est au x^e et au xi^e siècle qu'ont été exécutés quelques-uns des plus beaux manuscrits illustrés des écrivains profanes, le Nicandre de la Bibliothèque Nationale, l'Apollonius de Citium de la Laurentienne, l'Oppien de la Marcienne, illustration d'emprunt, je l'accorde, calquée sur des prototypes bien plus anciens, mais qui n'en est pas moins significative des goûts de l'époque. A côté de ces monuments, une multitude de témoignages attestent la prédilection des hommes de ce temps pour les thèmes empruntés à l'antiquité. Dans la description que fait l'épopée de Digénis Akritis des peintures qui décoraient le palais du héros, on voit qu'à côté des épisodes sacrés, il avait fait représenter « les guerres fabuleuses d'Achille, Bellérophon tuant la Chimère qui vomit le feu, la défaite de Darius, les grandes victoires du terrible et courageux Alexandre ». Dans les romans byzantins du xii^e siècle, on trouve, parmi les sujets qui décorent les palais, des représentations comme le Triomphe de l'Amour ou les figures allégoriques des douze mois. Les amplifications de rhétorique appelées *εμπράσεις*, où sont décrites certaines œuvres d'art fameuses, ne sont pas moins instructives¹. L'une d'elles, qui date du xii^e siècle, nous fait connaître une mosaïque représentant Ulysse et le Cyclope. Et dans les coffrets civils d'ivoire, si nombreux au xi^e siècle, apparaissent les mêmes thèmes mythologiques et profanes, preuve évidente de la grande place qu'avait reconquise, parmi les sources d'inspiration, l'art hellénistique d'Alexandrie.

L'influence orientale. — La connaissance plus intime de l'Orient musulman, avec qui l'empire entretenait des relations politiques et commerciales chaque jour plus actives, eut d'autres conséquences. Au contact des merveilles de Bagdad ou de Damas, les artistes byzantins prirent le goût du luxe oriental et l'amour de l'ornementation pure, qui devient alors d'une merveilleuse richesse. C'est de cette période que datent, dans les manuscrits illustrés, ces magnifiques initiales, où plantes et animaux se combinent avec une fantaisie ingénieuse et char-

1. Cf. l'intéressant article de Munoz, *Alcuni fonti letterarie per la storia dell'arte bizantina* (NBAC, X, 221).

mante, ces encadrements où les motifs géométriques, les décors empruntés au monde végétal et animal se mêlent en compositions élégantes, d'une imagination originale et délicate (fig. 180 et 181). Mais

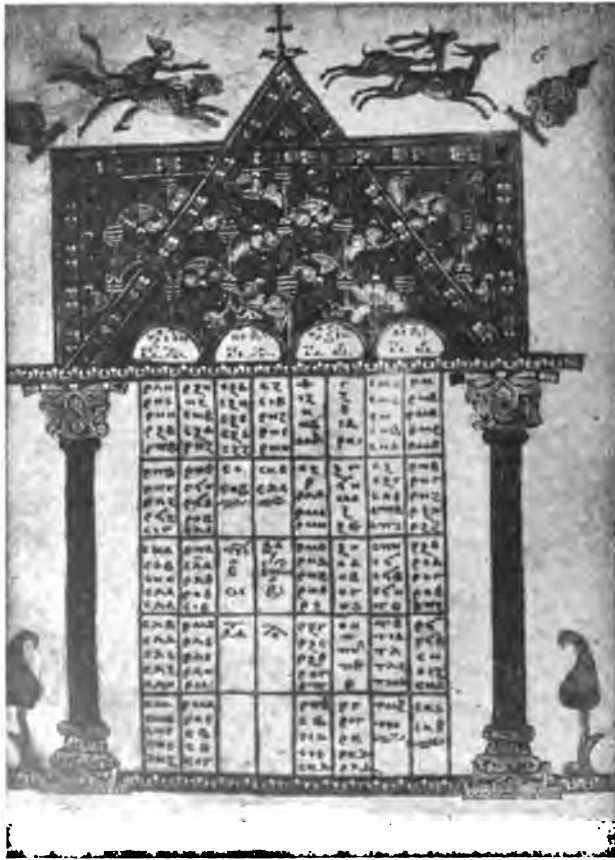


Fig. 180. — Frontispice d'un manuscrit des Évangiles (Bibl. Nat., ^x siècle).

surtout, c'est au contact de l'Orient que les artistes byzantins semblent avoir fait leur éducation de coloristes, qu'ils ont appris « à réaliser des œuvres dont toute la valeur résidât dans un jeu de couleurs¹ ».

L'art profane. — Enfin, en créant un art qui ne fût plus unique-

1. Bertaux, *Les mosaïques de Daphni* (Gaz. des Beaux-Arts, 1901, I), p. 375.

ment religieux, les empereurs iconoclastes avaient remis en honneur la peinture d'histoire et les sujets de genre. Cet art profane tint une large place dans les palais des Macédoniens et des Comnènes ; et

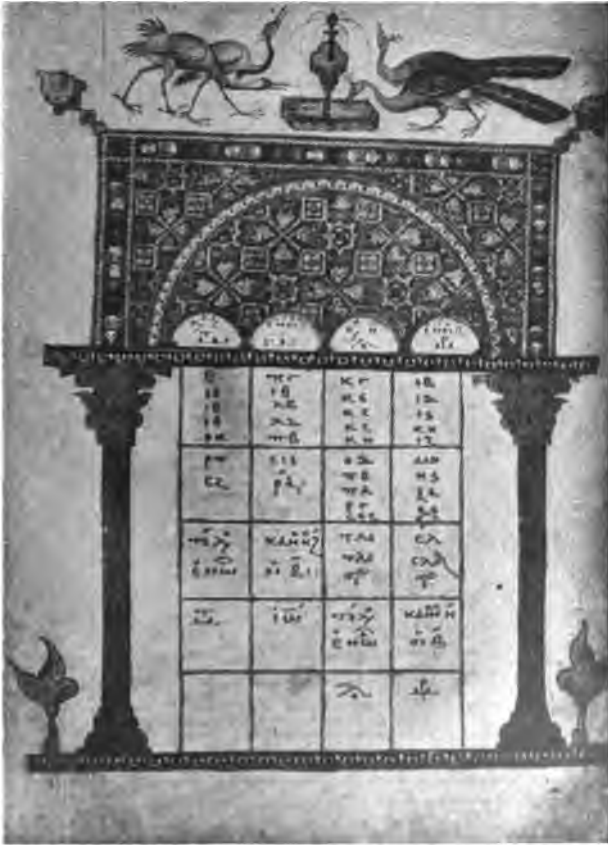


Fig. 181. — Frontispice d'un manuscrit des Évangiles (Bibl. Nat., x^e siècle .

quoique les monuments en aient à peu près tous disparu, le témoignage des textes qui s'y rapportent n'en est pas moins intéressant à recueillir.

Dans plusieurs des appartements du Cénourgion, Basile I avait fait placer des mosaïques décoratives de cette sorte. Dans le grand

salon du palais, on voyait, sur un fond d'or, l'empereur « trônant



Fig. 182. — L'empereur Basile II. Miniature du Psautier de la Marcienne (Coll. Hautes-Études, C. 533).

au milieu des généraux qui avaient partagé les fatigues de ses campagnes ; ils lui présentaient comme offrandes les villes qu'il avait

conquises ». Au-dessus, sur la voûte, étaient représentés « les faits d'armes herculéens de l'empereur, ses grands travaux pour le



Fig. 183. — Nicéphore Botaniate. Miniature du manuscrit de saint Jean Chrysostome (Bibl. Nationale), d'après Omont. *Fac-similés des miniatures.*

bonheur de ses sujets, ses efforts sur les champs de bataille, et ses victoires octroyées par Dieu ». Dans la chambre à coucher impériale, au-dessus des mosaïques ornementales où étaient figurées avec un luxe de couleur admirable les fleurs les plus variées,

d'autres mosaïques à fond d'or représentaient, « assis sur des trônes. l'empereur Basile et sa femme Eudoxie revêtus du costume impérial et la couronne en tête. Autour d'eux, sur les murs de la salle, semblables à des astres brillants, sont leurs enfants portant, eux aussi, leurs vêtements impériaux et leurs couronnes. Tous tiennent à la main des livres contenant les divins préceptes, dans la pratique desquels ils ont été élevés. Au-dessus, le plafond est tout resplendissant d'or. On y a reproduit au milieu, en cubes de couleur verte, le signe victorieux de la croix ; autour de cette croix on voit des étoiles, et encore les images de l'auguste empereur, de son impériale compagne et de leurs enfants, élevant les mains vers Dieu et vers le divin symbole de notre salut ¹ ».

Ainsi le fondateur de la dynastie de Macédoine, reprenant l'exemple de Justinien, représentait sur les murailles de son palais les portraits de la famille impériale et les gloires historiques du règne, « tenant, comme l'écrivit son biographe, à ce que, même si l'histoire s'en faisait, le fait fût patent pour tous par la voie de la peinture ». Les mêmes préoccupations hantèrent l'esprit des Comnènes. Au palais des Blachernes, Manuel faisait retracer en une suite de mosaïques « tous les exploits qu'il avait accomplis contre les barbares et tout ce qu'il avait fait pour le bien des Romains ² ». Au grand palais, il faisait représenter les villes innombrables qu'il avait reconquises sur les infidèles ³. Andronic Comnène pareillement, reprenant la tradition des iconoclastes, faisait représenter en mosaïques, dans le palais qu'il se fit bâtir près de l'église des Quarante-Martyrs, des scènes de chasse et d'hippodrome, et des compositions où on le voyait lui-même tuant le cerf, déjeunant sous la tente, ou menant à travers l'Orient son existence de fugitif et d'exilé ⁴. Le portrait de Manuel Comnène figurait dans la basilique de Bethléem, celui d'Andronic dans l'église des Quarante-Martyrs, ceux des impératrices Marie d'Antioche et Anne de France en maint endroit de la capitale. Et il ne faudrait point croire qu'au xii^e siècle ces décors profanes eussent rien d'exceptionnel. Les empereurs n'en avaient point le monopole, et ils formaient l'ornement de la plupart des palais byzantins. C'est ce que montre un curieux passage de l'historien Cinnamos, relatif à un neveu de l'empereur Manuel. Voulant

1. Constantin Porphyrogénète, *Vie de Basile*, ch. 89.

2. Nicétas, p. 269.

3. Cinnamos, p. 171-172.

4. Nicétas, p. 433-434.

décorer de peintures une maison qu'il construisait, ce personnage « n'y représenta, dit le texte, ni les épisodes de la mythologie grecque, ni les exploits de l'empereur, *comme c'est l'habitude des*



Fig. 184. — Alexis Comnène. Miniature du manuscrit de la *Paupie dogmatique* (Bibl. Vaticane).

gens haut placés, ni ce que lui-même avait accompli à la guerre ou à la chasse. Il ordonna d'y faire peindre les exploits du sultan (d'Iconium), illustrant ainsi sur les murs de sa maison ce qu'il eût été plus convenable de laisser dans l'ombre ¹ ».

1. Cinnamos, p. 266-267. D'autres peintures, représentant les épisodes de l'avènement au trône d'Isaac Ange (1185), sont décrites par Robert de Clari (Hopf, *Chroniques gréco-romanes*, p. 21).

De ces œuvres profanes, dont étaient remplis, on le voit, les palais de la capitale, il ne nous reste rien, ou presque. Quelques fresques à Sainte-Sophie de Kief, quelques tableaux de cérémonie à



Fig. 185. — Frontispice du Psautier Barberini (Bibl. Vaticane).

la Martorana de Palerme et à Monreale, quelques panneaux en mosaïques dans la chambre de Roger II et à la Zisa, nous laissent seuls entrevoir, dans les œuvres de l'art monumental, ce que fut cet art disparu. Du moins les miniatures des manuscrits comblent-elles un peu cette lacune : les portraits impériaux y abondent (fig. 182, 183, 184, 185), et certains ouvrages, comme le Skylitzès de Madrid ou le manuscrit slavon n° 2 de la Vaticane, traduction bulgare de la chronique de Constantin Manassès, nous conservent, quoique datant tous deux du xiv^e

siècle, un reflet de cette peinture d'histoire et nous permettent de conjecturer quel en était le caractère.

Naissance d'un art impérial. — Des sujets comme ceux qui viennent d'être indiqués exigeaient un effort nécessaire de création. Ils supposaient l'observation du modèle vivant pour les portraits des personnages, l'étude des détails pittoresques, des types, des costumes, pour le cadre où ces personnages évoluaient, la pratique en un mot du monde contemporain. Or la Byzance cosmopolite du x^e et du xi^e siècle, pleine de Slaves, d'Arméniens, de Persans, de gens de toute race et de toute nationalité, fournissait à souhait aux artistes qui travaillaient pour la cour des modèles admirables de vérité et de vie. Il y a tout lieu de croire — on dira pourquoi tout à l'heure — qu'ils les étudièrent, avec un vif désir de s'affranchir des traditions anciennes pour se rapprocher de la réalité.

Ainsi naquit un art impérial, dont les ateliers se trouvaient parfois au palais même, un art travaillant pour les empereurs et les grands seigneurs, pratiqué en général par des maîtres laïques et qui, par ces tendances diverses, — retour aux modèles antiques, goût du coloris oriental, effort naturaliste, — se révéla créateur. Mais, à côté de cette école plus libre, plus profane, l'art religieux demeurait florissant. Dans les couvents innombrables et richement dotés, dans les églises qui s'élevaient d'un bout à l'autre de l'empire, une activité incessante illustrait les manuscrits, multipliait les mosaïques et les fresques. Deux écoles étaient en présence. Mais ce qui est remarquable, c'est que, malgré leur antinomie apparente, l'art religieux subit profondément l'action de l'art impérial, et que, si attaché qu'il fût aux traditions ecclésiastiques du passé, lui aussi sut être créateur.

L'art religieux. — A l'art religieux aussi, la crise iconoclaste avait donné une impulsion vigoureuse. Pendant la période de lutte, il avait, on l'a vu, transformé et enrichi de thèmes nouveaux le cycle des compositions par lesquelles il exprimait aux yeux des fidèles les vérités de la foi. Des sources d'inspiration s'étaient offertes à lui, où l'on n'avait guère puisé encore ; le progrès du culte de la Vierge avait fait chercher dans les Évangiles apocryphes la matière pour illustrer la vie de la Madone : l'âpreté des haines de l'époque s'était traduite en des tableaux où se retrouve l'écho des événements contemporains. Surtout un système nouveau de décoration était né, qui ne ressemble plus à celui du vi^e siècle. Le concile de 787 avait fortement exprimé la subordination nécessaire de l'art aux idées théologiques et liturgiques : « c'est aux peintres d'exécuter, disait un de ses canons, aux pères d'ordonner et de régler ». Une ordonnance plus sévère, conformément à ces principes, détermina donc désormais la répartition des compositions dans l'église, de façon à en faire l'expression du dogme. Des règles précises déterminèrent l'arrangement de chacune des compositions. Ainsi une iconographie nouvelle apparut, si complète dès l'origine, qu'elle pourra désormais se continuer sans se transformer sérieusement et qu'assez vite elle deviendra immuable. Tout cela, qui s'était lentement préparé au cours de l'époque iconoclaste, se manifesta en pleine lumière et s'acheva pendant la période macédonienne. La formation de l'iconographie nouvelle fut, entre le ix^e et le xi^e siècle, une des œuvres maîtresses du second âge d'or.

Ses caractères. — Or, il est remarquable que dans cette œuvre,

de caractère essentiellement religieux, les mêmes éléments se retrouvent que l'on observait tout à l'heure dans l'art impérial. Le mouvement iconographique subit fortement l'influence des tendances



Fig. 186. — Un saint. Mosaïque de Saint-Luc (Coll. Hautes-Études, C. 1294).

générales de l'époque. Sans doute il ne faudrait pas croire qu'il ait rejeté en bloc tous les souvenirs du premier art byzantin : nombre de motifs s'y rencontrent, qui datent du siècle de Justinien et même des Catacombes ¹. Il n'est pas moins vrai que, malgré ces survivances, cet art, sous des influences nouvelles, s'est presque entièrement renouvelé.

L'inspiration antique. — C'est d'abord sous l'influence antique. La grande place que les modèles classiques occupent dans l'art profane leur est faite pareillement dans l'art religieux. Regardez les minia-

1. Cf. les excellentes remarques de Bertaux. *Les mosaïques de Daphni* (Gaz. des Beaux-Arts, 1901, I), p. 363-364.

tures des plus beaux manuscrits sacrés de cette période : elles sont pleines de motifs copiés sur des thèmes antiques, de scènes mythologiques ou champêtres, de personnifications, d'allégories. On sent que l'illustrateur a plaisir à reproduire les épisodes où revit l'inspiration antique, à prendre pour modèles les ouvrages où elle s'est conservée. Après les sujets, considérez les formes. Les gestes, les attitudes, s'inspirent des chefs-d'œuvre de la sculpture antique. Les prophètes sont des orateurs ; la Vierge de la Nativité rappelle les figures accoudées sur les sarcophages ; l'Hadès que le Christ foule aux pieds fait songer à quelque barbare blessé, ou à quelque fleuve personnifié ; le Christ du Baptême imite certains Apollons archaïques, et mieux encore certaines statues telles que l'Idolino de Florence. Pareillement les draperies aux plis profonds et multiples, sous lesquelles les lignes du corps apparaissent, peuvent rivaliser avec la fermeté de la sculpture antique ; elles ont une ampleur et une souplesse dignes de l'art classique. Et enfin les types mêmes sont souvent antiques. Telle figure de jeune homme (fig. 186), représentée dans les mosaïques de Saint-Luc, a la même finesse de traits, la même intensité de vie que les portraits hellénistiques du Fayoum : certains visages aux traits larges, au nez droit, aux yeux largement ouverts, au regard profond, au modelé harmonieux, ont la forte et sereine beauté des statues antiques.

Le réalisme. — Mais, à côté de l'influence classique, apparaît une évidente recherche du pittoresque, de l'expression, de la réalité. A la monotonie des fonds unis se substituent des paysages et des architectures ; aux épisodes traditionnels se mêlent, dans l'illustration, des scènes de la vie journalière, des tableaux de la vie rustique : à côté des personnages classiques prennent place les costumes et les portraits empruntés au milieu contemporain. Auprès des prophètes et des apôtres vêtus à l'antique, on voit des évêques qui portent l'habit pontifical du XI^e siècle, des martyrs habillés comme des hauts dignitaires du palais. Aux types grecs se mêlent des types nouveaux et caractéristiques, aux longs cheveux noirs tombant sur les épaules, aux barbes pointues, aux yeux en amande abrités sous des sourcils épais, au nez fortement busqué. Ces traits nouveaux, qui ne doivent rien à l'antiquité, attestent un souci plus vif de la vérité, une observation plus pénétrante de la nature ; et ils sont pris, en effet, dans la réalité. Les maîtres qui décoraient les églises ont prêté aux vieux saints les traits des hauts personnages, orientaux pour la plupart, qui remplissaient alors la cour et la ville. Ce que les ateliers impériaux recher-

chaient et traduisaient dans la peinture d'histoire, ils l'ont fait passer, dans un même effort naturaliste, jusque dans la peinture d'église. De là viennent ces figures d'un caractère parfois si individuel, dont plu-



Fig. 187. — Saint Luc le Gournikiote. Mosaïque de Saint-Luc (Coll. Hautes-Études, C. 2)

sieurs sont de véritables portraits : telles, dans les mosaïques de Saint-Luc, ces images de saint Nicon de Sparte et d'autres saints contemporains (fig. 187), traités avec une vigueur et un accent de vérité remarquables.

Si l'on veut voir jusqu'à quel point l'art impérial a pénétré l'art religieux, il suffit de regarder les admirables manuscrits enluminés à l'intention des empereurs, le Psautier de la Bibliothèque nationale ou celui de la Marcienne, qui appartient à Basile II, le Grégoire de Nazianze de la Nationale, illustré pour Basile I, ou le Ménéloge du Vatican, destiné à Basile II, ou le Jean Chrysostome de la Nationale offert à Nicéphore Botaniatè, et d'autres encore, comme les extraits bibliques du Vatican (Reg. 1) exécutés avec une semblable magnificence sur l'ordre de quelque haut dignitaire. On y doit évidemment reconnaître la main de ces maîtres de l'école de cour, qui travaillaient aussi bien à la décoration profane qu'à l'illustration des thèmes religieux : et il est frappant de voir à quel point toutes ces œuvres

procèdent du même esprit, s'inspirent des mêmes modèles, pris soit dans l'art antique, soit dans le milieu contemporain.

Évolution de l'art religieux. — Sans doute, avec le temps, ces éléments s'élimineront de l'art religieux, et dans les œuvres populaires surtout que cet art produira, ils prendront de bonne heure une place subordonnée et secondaire. Assez tôt, mais surtout à partir du XI^e siècle, la tendance théologique l'emportera sur la tendance littéraire, profane et classique. En face du psautier aristocratique, aux miniatures presque antiques, se développera l'illustration du psautier populaire, du « psautier des moines », avec ses vignettes marginales, d'un art familier et original, mais qui n'emprunte plus rien à l'art antique. A l'illustration littéraire et savante des œuvres de Grégoire de Nazianze s'opposera un autre modèle, formé sous l'inspiration des théologiens. Le trait distinctif des miniatures du livre très populaire que fut l'Octa-teuque est, au XI^e et au XII^e siècle, l'affaiblissement de la tradition antique. En même temps que la mythologie disparaît, les attitudes se raidissent, les types se dessèchent et se figent. « Tous les types de cette époque, dit Kondakof, se subdivisent en trois catégories, qu'on peut appeler : type angélique, type prophétique ou biblique, type apostolique. Toutes les matrones ressemblent à sainte Anne, les femmes jeunes à la Vierge, les hommes à saint Joseph¹. » Quoique les belles œuvres ne soient point rares, quoique l'ornementation proprement dite reste toujours d'une merveilleuse richesse, on sent que la renaissance à demi profane a perdu sa vitalité, et ce grand effort créateur aboutira en somme, au XII^e siècle, à la manière et au procédé. Toutefois, même alors, le mouvement iconographique ne s'arrête pas ; mais on sent que l'art religieux tend à l'emporter sur l'art impérial.

Qualités communes des deux écoles. — Il n'en était point de même au début. S'il est vrai que la renaissance du IX^e siècle mit en présence deux courants opposés, et comme deux écoles, l'une plus profane et plus libre, l'autre plus dépendante de l'Église, l'une travaillant pour les empereurs, l'autre pour les monastères et les édifices sacrés ; s'il est vrai que, sous l'influence des idées théologiques et monastiques, la seconde peu à peu l'emporta, éliminant de l'art ce qui semblait trop empreint de fantaisie individuelle ou trop suspect de paganisme antique, il est certain qu'au début ces deux écoles se caractérisaient par des qualités communes. Toutes deux avaient le goût du luxe, de la richesse, de la splendeur ; toutes deux puisaient aux mêmes sources

1. Kondakof, *Hist. de l'art byzantin*, II, 10.

d'inspiration. Toutes deux se distinguaient par un dessin ferme, habile et souple ; toutes deux possédaient une admirable entente du coloris. « La couleur, dit fort justement Kondakof, est la préoccupation dominante de cette époque ¹ », et les artistes la font jouer avec une finesse et une science incomparables. Toutes deux portaient enfin, dans leurs ouvrages, un rare souci de l'effet décoratif, une entente de la composition, un amour de l'observation pittoresque et réaliste ; toutes deux surtout travaillaient d'un même et incessant effort à se renouveler. Il est probable que l'art impérial, vivifié par la crise iconoclaste, donna en tout cela à l'art religieux une impulsion féconde. En tout cas, par tout cela, l'art de cette période se révéla créateur, et par les qualités éminentes qu'il posséda, il a produit des œuvres supérieures, admirables d'ordonnance, de couleur et de vie. Et par tout cela enfin il a exercé dans le monde une influence profonde, « un empire comparable à celui de l'art gréco-romain, et qui n'a cédé l'hégémonie de la chrétienté qu'à l'art français du XIII^e siècle ² ».

1. Kondakof, *loc. cit.*, II, 3.

2. Bayet, *Art byz.*

CHAPITRE II

LES MONUMENTS DE L'ARCHITECTURE CIVILE.

LE PALAIS-SACRÉ. — L'HABITATION BYZANTINE. — LA VILLE.

I. *Les palais impériaux. Les constructions de Basile I. — Le palais du Boucoléon. Le palais des Blachernes. — II. Le Palais-Sacré. Le plan. La décoration. Le luxe des cérémonies. Le Chrysotriclinium. — III. L'habitation byzantine. La ville. Tekfour-Séraï. Maisons byzantines. Constantinople au x^e siècle.*

I

LES PALAIS IMPÉRIAUX

L'embellissement du Palais-Sacré avait été, à toutes les époques de floraison de l'art, une des préoccupations essentielles des empereurs byzantins. Après Justinien, le basileus iconoclaste Théophile y avait déployé, on l'a vu, une prodigieuse magnificence. La nouvelle dynastie n'eut pas un moindre souci de marquer somptueusement de son empreinte la résidence impériale.

Les constructions de Basile I. — Aussi bien Basile I, assassin de Michel III, tenait-il peu à habiter les appartements de son prédécesseur. Il se bâtit donc, au sud du Chrysotriclinium, un palais nouveau, le Cénourgion. Les historiens byzantins de l'époque en ont complaisamment décrit les splendeurs. Le grand salon était soutenu « par seize colonnes disposées à intervalles égaux, dont huit étaient de marbre vert de Thessalie et six d'onychite ; toutes avaient été couvertes d'ornements par le sculpteur, et historiées de rameaux de vigne, au milieu desquels se jouaient des animaux de toute espèce. Les deux dernières étaient d'onychite aussi, mais elles n'avaient pas été traitées de la même manière par l'artiste, qui en avait orné la surface de cannelures se déroulant en spirales. Dans tout ce travail, on avait cherché dans la variété de la forme un surcroît de plaisir pour les yeux. Toute la partie au-dessus des colonnes jusqu'à la voûte était ornée, ainsi que l'abside orientale, de mosaïques de toute beauté ». La chambre à coucher n'était pas moins riche. « La chambre à coucher édifiée par l'empereur Basile est, dit son

biographe, un véritable chef-d'œuvre de l'art. Le pavement est en mosaïque. Au centre s'étale un paon, renfermé dans un cercle en marbre de Carie ; de là partent des rayons qui se projettent de manière à former un autre cercle plus grand. En dehors de ce second cercle, sont comme des ruisseaux de marbre vert de Thessalie, qui se répandent dans le sens des quatre angles de la pièce. Dans les quatre espaces formés par ces ruisseaux sont quatre aigles, faits avec des petits cubes de couleurs variées, et rendus avec tant de vérité qu'on les croirait vivants et prêts de s'envoler. Le bas des murs est revêtu de plaques de verre polychrome qui charment les yeux par l'image de fleurs diverses. Au-dessus, une bande d'or sépare ces ornements des mosaïques qui décorent le haut des murs¹. » Le plafond, tout resplendissant d'or, était également décoré de mosaïques.

Du côté de l'ouest, Basile fit bâtir le Pentacoubouclon, édifice sans doute couronné de cinq coupoles, où se trouvait un oratoire, consacré à saint Paul, dont le plan avait la forme d'un quatre-feuilles. Vers le nord-est, il fit construire plusieurs autres bâtiments, le pavillon de l'Aigle, le Trésor, le Garde-meuble ou Vestiaire, le bain impérial enfin, « tous remarquables, dit son petit-fils Constantin, qui se connaissait aux choses d'art, par la richesse et l'abondance des matériaux employés, la nouveauté des dispositions, la splendeur de l'aménagement, et attestant le goût du luxe et l'amour du beau qu'avait l'empereur² ». Les mêmes expressions, très significatives, reviennent sans cesse sous la plume du biographe de Basile : ce qui le frappe, c'est, avec la richesse, la splendeur, la beauté des constructions, la nouveauté qui y apparaît³. Enfin, au delà de la Nouvelle-Église, le prince avait fait planter un jardin admirable, « nouvel Éden, embelli par des arbres et des fleurs de toute espèce et arrosé de sources abondantes⁴ ». A l'extrémité, on aménagea un carrousel, le Tzycanistérion, « où les empereurs et les personnages d'un rang élevé jouaient à la paume montés à cheval ». Pour l'établir, l'empereur avait dû étendre le périmètre du palais et raser plusieurs maisons particulières qui s'élevaient dans cette région, et qu'il acheta.

Pour cet ensemble de constructions, les contemporains ont mar-

1. Constantin Porphyrogénète, *Vie de Basile*, p. 332 (éd. Bonn).

2. *Ibid.*, p. 335.

3. *Ibid.*, 329, 336.

4. *Ibid.*, 328.

qué une vive admiration : « Dans les édifices qu'il bâtit au palais, écrit Constantin Porphyrogénète, qui Basile n'a-t-il point surpassé, entre les plus fameux bâtisseurs d'autrefois, par la splendeur, la beauté, la *nouveauté* de ses constructions (notez ce mot qui revient encore), par la grâce répandue sur tous ces admirables ouvrages — et cela non seulement dans ses églises, si belles, si riches, si charmantes, mais dans l'aménagement magnifique et vraiment royal des appartements, où il mêla l'élégance à la richesse, et ajouta à l'élégance tout ce qui peut créer la commodité ou exciter l'admiration¹ ? »

Constantin Porphyrogénète continua au x^e siècle l'œuvre de son aïeul. Le triclinium des Dix-neuf lits fut décoré par ses soins d'un plafond à caissons, orné de branches de vigne et de feuillages dorés, dont l'empereur lui-même avait donné les dessins. Il exécuta pareillement des portes d'argent pour le Chrysotriclinium, dont le pavé fut aussi renouvelé sur ses indications : ce fut une mosaïque de marbres et de porphyres formant des entrelacements du meilleur goût et encadrée dans une bordure d'argent. Enfin, au Pentacoubouclon, le même souverain, fort épris des arts du métal et orfèvre habile lui-même, fit décorer l'un des appartements de figures et d'ornements en or.

Le palais du Boucoléon. — Nicéphore Phocas à son tour travailla à embellir la résidence impériale. Au bord de la mer de Marmara, s'élevait le palais du Boucoléon, ainsi nommé d'un groupe de marbre représentant un lion terrassant un taureau. C'était une habitation assez modeste, datant du v^e siècle, et que les empereurs avaient depuis longtemps abandonnée. Nicéphore Phocas l'agrandit et la transforma en un solide château-fort, dont le donjon devint sa demeure habituelle. Mais cet aspect de forteresse n'excluait point la magnificence. Guillaume de Tyr, à la fin du xii^e siècle, parle du « superbe et admirable quai », qui précédait le palais, et dont les escaliers de marbre descendaient jusqu'à la mer, du « faste royal » avec lequel ce quai était décoré de figures d'animaux en marbre, enfin « des galeries et des salles d'une admirable variété », que l'on traversait pour monter du Boucoléon au Palais-Sacré. Jusqu'en 1871 il subsistait une trace de ces splendeurs : c'était, au bord de la mer de Marmara, une loggia à trois arcades, avec deux statues de lions assis placées sur la terrasse.

1. Constantin Porphyrogénète, *Vie de Basile*, p. 329.

Jean Tzimiscès également laissa son souvenir au Palais-Sacré. Ce fut l'oratoire du Sauveur, près de la porte de la Chalcé, où il voulut être enterré dans un tombeau tout en or et enrichi d'émaux.

Le palais des Blachernes. — Ainsi chaque génération eut à cœur d'accroître la magnificence de la résidence impériale. A partir du xⁱⁱ^e siècle pourtant, le Palais-Sacré fut un peu laissé à l'abandon. Les Comnènes cherchèrent au fond de la Corne d'Or, au château des Blachernes, une nouvelle et plus plaisante demeure, qu'ils voulurent, eux aussi, parer de splendeurs inouïes. Les voyageurs occidentaux, qui la visitèrent au xii^e siècle, en ont laissé des descriptions éblouies. Odon de Deuil, qui accompagna Louis VII à la seconde croisade, vante la merveilleuse situation de ce palais, qui domine à la fois la ville, la campagne et la mer. « Rien n'en égale, ajoute-t-il, la beauté extérieure. Quant à l'intérieur, il dépasse tout ce que j'en pourrais dire. Il est tout couvert de peintures exécutées en or et en couleurs éclatantes ; le sol est pavé de marbres assemblés avec l'art le plus savant : et je ne sais pas ce qui lui donne le plus de valeur et de beauté, la richesse de la matière ou la finesse de l'art. » Benjamin de Tudèle, de son côté, rapporte que les colonnes et les murailles du château des Blachernes sont couvertes d'argent et d'or, que le trône impérial, tout en or, et au-dessus duquel pend une couronne d'or, est couvert de pierres précieuses d'une valeur inestimable : à ce point qu'il resplendit dans l'obscurité même de la nuit. Des mosaïques et des fresques complétaient cette somptueuse décoration. Et tout autour des bâtiments, des cours pavées de marbre, où des eaux courantes coulaient dans des canaux d'albâtre, de vastes jardins ombreux et frais ajoutaient leur charme aux magnificences de la résidence impériale (fig. 188).

Ce déplacement de la demeure des souverains eut pour conséquence la ruine lente et progressive du Grand Palais. Au xii^e siècle, on n'y habitait plus que rarement et on l'employait surtout comme prison pour des condamnés de qualité ; aussi, dès le commencement du xiii^e siècle, était-il fort délabré. Au xiv^e siècle, l'argent manquait pour y faire les réparations nécessaires. Au commencement du xv^e siècle, quand Buondelmonte visita Constantinople, il trouva absolument en ruines ce quartier, jadis le plus beau de la ville. Les Turcs achevèrent la destruction, et des splendeurs de l'immense palais impérial il ne reste aujourd'hui que le souvenir.



Fig. 188. — Les murailles de Constantinople (murs de Manuel Comnène).

II

LE PALAIS-SACRÉ ¹

Il semble donc qu'il soit assez difficile de se rendre compte des dispositions du Palais-Sacré, suffisamment pour en apprécier le caractère architectural. Heureusement les écrivains byzantins en ont si souvent parlé, le livre *des Cérémonies* de l'empereur Constantin VII en particulier en a décrit pour le x^e siècle les différentes parties avec tant de précision, qu'il n'a point semblé impossible à plusieurs savants modernes d'en essayer une restitution. Entre ces recherches, le travail de Labarte surtout est célèbre, et, quoiqu'il date de 1861, il fait encore autorité. Sur plus d'un point toutefois, des réserves pourraient être justement faites; et, pour n'avoir point critiqué assez attentivement le document essentiel sur lequel il s'appuyait, l'auteur est tombé dans plus d'une confusion. Mais, au total, l'œuvre demeure digne d'attention : et aussi bien ne s'agit-il point ici de faire la description minutieuse de la résidence des basileis, mais simplement d'en marquer quelques traits essentiels, ceux qu'il faut retenir pour l'histoire de l'art au x^e siècle.

Le plan. — Un point est d'abord à noter. Le Palais-Sacré de l'époque macédonienne ne ressemble en aucune manière à la plupart des habitations princières que nous connaissons. Ce n'est point un Louvre, un Versailles construit tout d'une pièce, développant avec une rigoureuse symétrie l'ordonnance pompeuse de ses façades. Si quelque chose en peut donner l'idée, ce serait plutôt le Kremlin, ou mieux encore le Vieux Sérail, avec ses bâtiments divers séparés les uns des autres, ses pavillons semés presque au hasard dans l'ombre fraîche des jardins. Rien ne semble à première vue plus dépourvu de plan, plus incohérent même que la demeure des empereurs byzantins. Sur une surface énorme de 400.000 mètres carrés se répartissent sept péristyles, huit cours intérieures, quatre salles des gardes, trois grandes galeries, cinq salles d'audience, dix appartements destinés à l'habitation particulière des souverains, trois salles à manger, une bibliothèque, une galerie d'armes, trois ter-

1. Sur le Palais-Sacré, cf. Labarte, *Le palais impérial de Constantinople et ses abords*, Paris, 1861; Paspatis, *Τὰ βυζαντινὰ ἀνάκτορα*, Athènes, 1885; Beljajef, *Byzantina*, I. Pétersbourg, 1891 (russe); von Reber, *Der Karolingische Palastbau* (Abhandl. d. Bayer. Akad. d. Wiss., t. 19-20; 1891 et 1892); Ebersolt, *Le grand palais de Constantinople et le livre des Cérémonies*, Paris, 1910.

rasses, un manège, deux bains, sans compter une multitude d'églises et de chapelles, et huit palais particuliers bâtis dans l'enceinte du Grand Palais. Des cours, des terrasses, des escaliers montant et descendant, des jardins séparent ces différentes constructions, et on voit sans peine que cette résidence ne fut point conçue d'un seul jet. Tout au plus, la partie ancienne, celle qui comprenait la Chalcé et Daphné, offrait-elle une disposition plus régulière : bâtie par Constantin, elle rappelait assez, ce semble, le plan du palais de Dioclétien à Spalato. Mais, autour de ce noyau primitif, les siècles suivants construisirent un peu au hasard. Le x^e siècle fit de même : il éleva des édifices isolés, il ne se préoccupa point de les subordonner à une ordonnance d'ensemble.

La décoration. — Ce qui frappe ensuite et surtout dans le Palais-Sacré du x^e siècle, c'est le luxe prodigieux qui y était déployé. On peut prendre au hasard la description des édifices élevés par Basile I : la magnificence y est partout absolument éblouissante. Voici par exemple ce que dit Constantin Porphyrogénète de l'oratoire du Sauveur construit par son aïeul : « La splendeur et l'éclat de cette chapelle sont incroyables pour qui ne l'a point vue, tant est grande la quantité d'or, d'argent, de pierres précieuses et de perles qui se trouve amassée dans son enceinte. Le pavé tout entier est d'argent massif, travaillé au marteau et enrichi de nielles. Les murs à droite et à gauche sont aussi revêtus de grosses feuilles d'argent damasquiné d'or, et rehaussé de l'éclat des pierres précieuses et des perles. Quant à la clôture qui ferme le sanctuaire, que de richesses elle réunit ! Les colonnes en sont d'argent ainsi que le subsélement qui les porte ; l'architrave qui s'appuie sur leurs chapiteaux est d'or pur, et chargée de toutes parts de ce que l'Inde entière peut offrir de richesses. On y voit en beaucoup d'endroits l'image de Notre-Seigneur exécutée en émail. Pour ce qui est des splendides décorations du sanctuaire, et des vases sacrés qu'il renferme, comme un lieu spécialement affecté à la garde des trésors, la parole se refuse à les décrire : quand les mots ne peuvent que rester au-dessous du sujet, mieux vaut se taire. Telles sont, si je puis dire, les beautés orientales qui, du sein de la foi vive de l'illustre empereur Basile, ont rejailli sur les œuvres élevées par ses mains dans la demeure impériale¹. »

C'est qu'aussi bien, dans ce somptueux Palais-Sacré, tout est cal-

1. Const. Porph., *loc. cit.*, p. 330-331.

culé pour donner aux moindres actes de la vie impériale un caractère de puissance et d'éclat prodigieux. Le basileus est un dieu sur la terre : tout ce qui l'environne doit produire sur les esprits une impression de majesté et de respect comparable à celle qu'on éprouve devant Dieu même. Dans ce but, le spectacle est merveilleusement combiné, la mise en scène féerique, digne vraiment des *Mille et une Nuits*. Et ceci n'est point indifférent pour l'histoire de l'art ; car c'est l'art qui fournit les éléments essentiels de cette mise en scène.

Le luxe des cérémonies. — Il suffit d'ouvrir au hasard le livre des *Cérémonies* pour trouver le tableau de ce luxe prestigieux. Lorsque, dans le grand triclinium de la Magnaure, l'empereur reçoit quelque ambassadeur étranger, le palais tout entier, dont on s'arrange à faire traverser à l'envoyé les innombrables appartements, est tendu de brocart, de tapisseries et de soie ; les pavés de marbre sont couverts de tapis d'Orient ou jonchés de feuilles de roses ; dans les galeries s'alignent, en une hiérarchie multicolore, les soldats des gardes cuirassés d'argent, tenant en main des boucliers d'or, les Varangiens gigantesques, les fonctionnaires palatins et les dignitaires auliques, aux armures dorées, aux tuniques étincelantes de broderies, aux vêtements de pourpre et d'or. Dans la salle d'audience, où s'étalent au regard les bijoux du trésor impérial, où les pièces d'orfèvrerie ancienne, les couronnes étincelantes d'émaux et de pierreries, les lourdes dalmatiques brodées de figures merveilleuses racontent un long passé de splendeur et de gloire, se dresse au fond d'une abside le trône d'or de l'empereur. Tout auprès s'élève une grande croix couverte de pierreries ; au-dessous sont rangés des sièges d'or pour les membres de la famille impériale. Au bas des marches de l'estrade sur laquelle le trône est placé, deux lions d'or sont couchés ; derrière le trône d'or, un platane étend son ombre, et des oiseaux d'or émaillé se reposent sur les branches ; aux côtés du trône, de hauts dignitaires portent les insignes et les bannières de l'empire ; et quand le basileus apparaît, salué par les acclamations traditionnelles, parmi les hymnes que psalmodient, au son de l'orgue d'or, les chœurs des Saints-Apôtres et de Sainte-Sophie ; quand, devant la cour prosternée, il prend place sur le trône, si éblouissant d'or et de gemmes qu'à peine on ose le regarder, si chargé de pierreries et de lourdes étoffes d'or qu'à peine entrevoit-on son visage, il semble, dans son impassibilité magnifique, l'émanation vivante de la divinité, une icône sainte bien plus qu'un homme. Pour rehausser cette majesté suprême, surtout pour frapper de stupeur les envoyés

étrangers, on ajoute à ce splendide appareil des prodiges de mécanique. Au moment où l'ambassadeur entrait dans la salle d'audience, les oiseaux perchés sur l'arbre d'or commençaient à voler et à chanter, les lions accroupis se dressaient et mêlaient à l'harmonie puissante des orgues un sonore et métallique rugissement; et pendant que, prosterné devant le trône d'or, l'ambassadeur rendait au basileus l'hommage prescrit par l'étiquette, l'empereur était, avec son trône, enlevé dans les airs, et, par un brusque changement de décor, il apparaissait revêtu d'un costume nouveau et planant comme dans une apothéose, aux yeux du barbare relevé et stupide d'étonnement.

Le Chrysotriclinium. — Le Chrysotriclinium surtout était, au x^e siècle, le sanctuaire de ce culte impérial. C'était, on le sait, une salle octogone à coupole, sur les côtés de laquelle huit absides s'ouvraient. Celle qui faisait face à l'entrée était fermée par deux portes d'argent; c'est là qu'était placé le trône impérial. Dans les autres, on exposait, aux jours de réceptions solennelles, toutes les richesses du palais, couronnes, émaux, vêtements de parade empruntés à la garde-robe impériale, bassins d'argent et d'or, grands plats d'argent ciselé. Pour rehausser la splendeur de la décoration, on empruntait aux églises, aux monastères, aux hôpitaux les pièces rares de leurs trésors, étoffes somptueuses, précieuses orfèvreries, couronnes votives, *polycandila* d'argent suspendus à des chaînes d'argent. La corporation des orfèvres, d'autre part, prêtait des objets d'or et d'émail, des chefs-d'œuvre d'argent ciselé; et dans toute la demeure impériale, tendue d'étoffes magnifiques, des candélabres resplendissants mettaient une illumination de fête. Dans la salle d'audience, toute la Cour, toute la ville prenaient place, soldats des gardes, Khazares, Phargans et Russes des trois *hétairies*, marins, gens des corporations et des *dèmes*, dignitaires et fonctionnaires du palais, foule bigarrée aux costumes admirables, brodés d'aigles verts et rouges, de lions blancs, de griffons de pourpre violette. Et quand tous étaient entrés, lentement deux officiers ouvraient les portes d'argent, et dans une forêt d'étendards l'empereur apparaissait, couronné en tête, assis sur son trône d'or.

Mais, à Pâques surtout, le Chrysotriclinium était décoré avec un luxe merveilleux. Ce jour-là, on y exposait, outre le décor habituel, le *pentapyrgion* où se conservaient les bijoux de la couronne, les trônes d'or des empereurs, la table d'or, les magnifiques étoffes extraites du trésor. Puis c'étaient les festins, uniquement servis dans

de la vaisselle d'or, et où on poussait si loin la recherche de l'étrange et du colossal que les plats d'or gigantesques, si lourds que dix hommes ne suffisaient pas à les porter, descendaient au moyen d'une poulie du plafond sur la table, et que les vases d'or colossaux qui contenaient les fruits étaient apportés dans la salle sur des chariots drapés de pourpre. Après le dîner, les invités recevaient des cadeaux, de l'argent placé sur des plats d'or émaillé, des parfums, des essences de rose. Et, aux jours ordinaires même, c'étaient sans cesse dans le Palais-Sacré des processions, des pompes, des cortèges, tout un spectacle merveilleux que l'imagination a peine à concevoir.

Assurément, dans les descriptions de ce luxe éclatant, il y a peut-être une part d'exagération volontaire, et on a justement, à leur propos, rappelé le proverbe, que « tout ce qui brille n'est pas or ». Luitprand, l'évêque de Crémone, dans le récit qu'il a laissé de son ambassade à la cour impériale au x^e siècle, a souligné avec quelque ironie toutes les tares qui altéraient cette splendeur; et il est certain que plus d'une fois, aux jours de gêne, on fit fondre les richesses du trésor, et que l'argent ou le cuivre dorés remplacèrent l'or dans les cérémonies. Peu d'années avant l'avènement des Macédoniens, l'empereur Michel III avait ainsi fait mettre au creuset les fameuses orfèvreries de son père Théophile, le platane aux oiseaux d'or, les lions et les orgues d'or. Mais la dynastie nouvelle était riche, l'empire au x^e siècle singulièrement prospère; on peut croire que la splendeur qu'étalèrent les empereurs de ce temps était encore de bon aloi. Plus tard, au xiv^e, au xv^e siècle, dans la détresse de la monarchie, ce luxe suranné pourra montrer la corde; à l'époque où nous sommes, il est réel autant qu'admirable.

Un dernier point doit être remarqué. Par les formes de l'architecture, ces édifices du palais diffèrent peu des églises du même temps. Ce sont les mêmes principes, les mêmes combinaisons, le même emploi perpétuel de l'abside et de la coupole. Et pareillement c'est le même système de décoration, les revêtements de marbres et de métaux précieux, les mosaïques étincelantes, toute la polychromie chère à l'art byzantin, avec cette seule différence que les motifs profanes y tiennent plus de place que les thèmes religieux. Mais, à cela près, l'analogie est complète, et elle a son importance. Cette unité qui s'affirme dans des édifices fort divers prouve, comme on l'a observé, le caractère vraiment original de cet art, et on en peut légitimement « conclure que l'art byzantin n'est pas un accident, le résultat fortuit de fantaisies individuelles et d'éléments étrangers

mal combinés, mais qu'au contraire, il est un tout organisé, vivant, répondant au génie propre d'un peuple ¹ ».

III

L'HABITATION BYZANTINE — LA VILLE

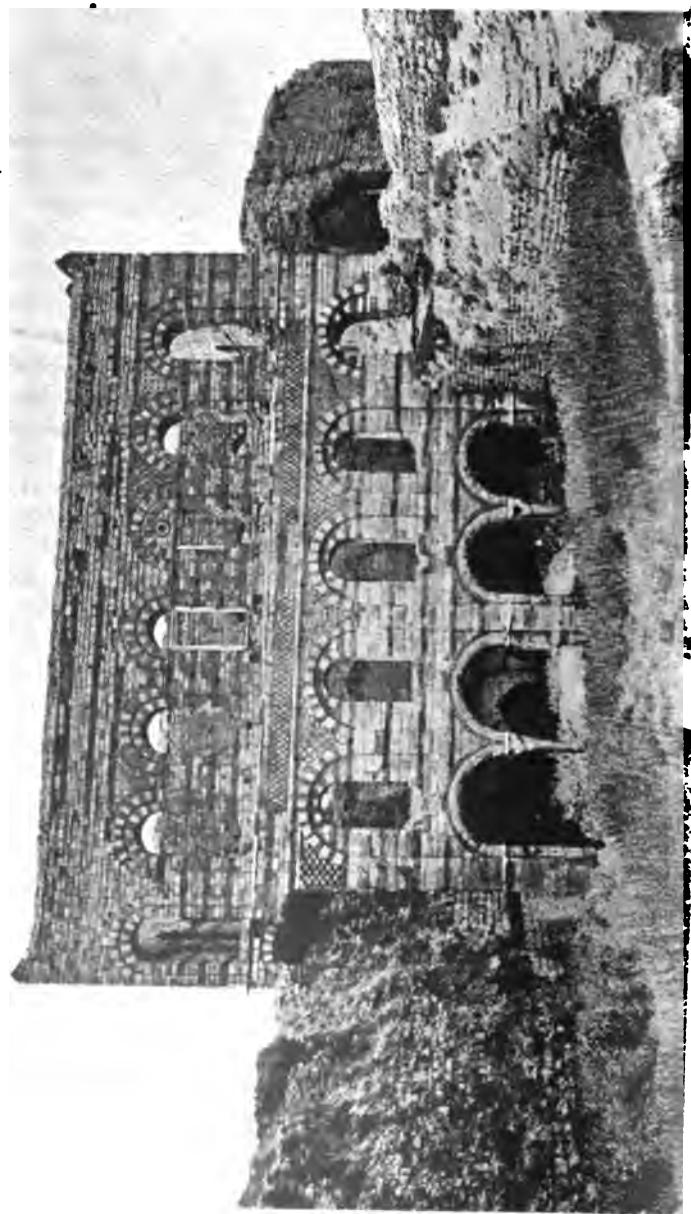
*Tekfour-Séraï*². — Constantinople a conservé toutefois un monument de l'architecture civile, qui semble se rapporter à la période que nous étudions. C'est la construction nommée tour à tour, avec une égale inexactitude, palais de Bélisaire, palais de Constantin Porphyrogénète, palais de l'Hebdomon, et que les Turcs appellent Tekfour-Séraï. Elle faisait probablement partie des dépendances de l'ancien palais des Blachernes, et elle semble dater du XI^e ou du XII^e siècle (fig. 189).

C'est un bâtiment rectangulaire, à deux étages, enclavé entre les deux enceintes des murs théodosiens. La disposition en est intéressante. En bas, c'est un rez-de-chaussée voûté, grande salle de 17 mètres de longueur, qui prend jour par des arcades ouvertes sur une cour formant atrium, que précédait un propylée soutenu par dix grandes colonnes. Au-dessus, au premier étage, se trouve une salle d'honneur rectangulaire qui ne prend jour que du côté du nord par plusieurs fenêtres cintrées. En haut enfin, on rencontre une vaste pièce de 23 mètres de long sur 10 de large, haute de 6^m 30 ; elle est éclairée par de nombreuses fenêtres. Sur la face est on voit un balcon supporté par deux arceaux faisant saillie ; sur le milieu de la face sud, une échauguette qui, à l'intérieur de la salle, détermine une sorte d'abside. Cet étage supérieur dépassait la hauteur des murailles, il était couvert d'une toiture en bâtière.

Mais ce qui est surtout remarquable, c'est la décoration extérieure du bâtiment. Les briques rouges y alternent avec des marbres blancs ou jaunes, de façon à former des dessins géométriques. Les arcades du rez-de-chaussée et celles des fenêtres sont faites de claveaux de marbre de différentes couleurs ; de magni-

1. Bayet, *Art byzantin*, p. 127-128.

2. Salzenberg, *Allchristliche Baudenkmäler von Constantinopel*, Berlin, 1854 ; Van Millingen, *Byzantine Constantinople*, Londres, 1899 ; Gurlitt, *Die Baukunst Constantinopels*, Berlin, 1908 et suiv.



fiques incrustations se détachent sur la façade. Cette application de la polychromie à l'ornementation extérieure des édifices n'était point, on le sait, une nouveauté dans l'art byzantin ; mais elle se généralise sous la forme qu'elle prend ici, à partir du x^e siècle, grâce à l'influence grandissante de l'Orient. Pareillement, on le verra, l'architecture religieuse égaiera, à partir de ce moment, la monotonie de ses façades par les jeux de couleur que produit la combinaison des briques, des mortiers et des moellons. Certains édifices même ajouteront les faïences aux compositions d'ornement obtenues à l'aide de la brique.

Maisons byzantines ¹. — Il serait intéressant de pouvoir étudier d'autres habitations byzantines. Malheureusement, au moins pour la période du x^e au xii^e siècle, les monuments nous manquent presque entièrement et les renseignements qui nous viennent d'ailleurs sont assez insuffisants.

Primitivement, on l'a vu, dans la ville fondée par Constantin, les palais patriciens imitèrent le modèle somptueux de la maison romaine. Mais de bonne heure, à côté de ces demeures magnifiques, apparurent les habitations de type oriental, semblables à celles qu'on rencontre dans les villes mortes de Syrie, les maisons à deux ou trois étages à façade décorée de portiques. Il y a lieu de croire que ces traits persistèrent plus tard dans la construction civile, à cela près que l'influence orientale s'y fit sentir toujours davantage. C'est ce que montrent les édifices qu'on voit représentés dans les miniatures des manuscrits (fig. 190). Évidemment il serait tout à fait excessif d'y prétendre retrouver l'image exacte de tel ou tel monument déterminé : mais, du moins, ces illustrations nous rendent assez bien la silhouette générale et les traits essentiels des habitations byzantines. Or, ce que l'on voit dans les manuscrits entre le ix^e et le xii^e siècle, ce sont des portiques à colonnades précédant les façades, des loggias décorant les étages ; parfois des pavillons latéraux ou des tours flanquent le bâtiment principal ; des balcons et des moucharabiés s'accrochent à l'extérieur des murailles ; enfin la construction est couronnée tantôt par de hauts toits en pignon, tantôt par des terrasses, des belvédères ou des coupes. A l'intérieur, une grande salle d'honneur est la pièce essentielle ; elle occupe souvent tout le premier étage et parfois tient toute la hauteur de l'édifice.

1. De Beylié, *L'habitation byzantine*, Paris, 1902 ; Djelal-Essad, *Constantinople*, Paris, 1909.

La maison seigneuriale de Melnic, en Macédoine, qui date du x^e au xi^e siècle, confirme ces indications des monuments figurés. Elle a un rez-de-chaussée et deux étages, et est flanquée d'une tour carrée. Sur la façade, comme à Tekfour-Séraï, les moellons et les briques se combinent en dessins géométriques. A l'intérieur, une grande salle tient toute la hauteur du bâtiment, et autour d'elle, aux deux



Fig. 190. — Le roi Eglon et Aod. Miniature de l'Octateuque 746 (Bibl. Vaticane).

étages, se disposent des pièces latérales, cinq par étage. Il est aisé de reconnaître ici la transformation du type de la maison syrienne. Le patio intérieur est devenu une pièce centrale couverte d'une toiture, à cause des rigueurs du climat septentrional.

Quelques rares maisons de Constantinople, sans être d'époque aussi ancienne, semblent antérieures à la conquête turque, et on en peut dire un mot. Près de la station de Koum-Kapou, on voit une habitation ayant à chaque étage une salle voûtée de 6 mètres sur 4,50, des fenêtres en plein cintre, un balcon comme celui de Tekfour-Seraï, et un toit en pignon. Deux autres maisons au Phanar, dont l'une était anciennement occupée par le baile de Venise, offrent des dispositions assez semblables, avec un escalier intérieur menant à un corridor qui précède la salle d'honneur.

En résumé, à partir du ix^e siècle, les maisons byzantines, généralement à deux ou trois étages, sont construites en rangs alternés de pierres blanches et de briques rouges, formant un

décor géométrique ; des marbres de couleur s'y mêlent quelquefois. Des corniches saillantes, parfois sculptées, séparent les étages ; des fenêtres rectangulaires ou cintrées, munies de petits carreaux de verre enclavés dans des châssis de plâtre et fermées par de solides grillages, éclairent l'intérieur : au tympan de ces fenêtres se lisent souvent des dates ou des inscriptions. Des balcons en encorbellement s'accrochent à la façade, permettant à la fois de regarder dans la rue et de défendre la porte. Des toits en terrasse ou à bâtière s'appuient sur des corniches en briques posées en dents de scie : souvent aussi des coupoles couronnent l'édifice. A l'intérieur, les pièces se disposent autour d'une grande salle, souvent précédée d'un étroit vestibule transversal. Le sol est dallé de marbre blanc ou de briques rouges ; les portes extérieures et les volets sont en fer, et garnis de grands clous à forte tête ; celles de l'intérieur sont en bois sculpté et incrusté. Les escaliers sont en bois ou en pierre, à plusieurs paliers, et s'appliquent quelquefois, jusqu'au premier étage, à l'extérieur du bâtiment.

*Constantinople au X^e siècle*¹. — On peut, à l'aide de ces indications, se figurer à peu près l'aspect qu'offrait Constantinople au x^e siècle. De grandes rues la traversaient, bordées de portiques, comme on en voit à Bologne ou à Alger ; de ces rues, la plus belle était la rue centrale, la Mésè, qui allait de la Porte d'Or à l'Augustéon. De grandes places, également entourées de portiques, coupaient ces rues de distance en distance : c'étaient le forum du Tauros, le forum de Constantin, l'Augustéon, sur le trajet de la Mésè ; ailleurs, le forum du Bœuf, le forum Amastrianon, le forum d'Arcadius, etc. De somptueux bâtiments encadraient ces places, des colonnes triomphales les décoraient. Elles avaient été élevées par Constantin, par Théodose, par Arcadius, par Justinien, et ces hauts piliers monumentaux, émergeant entre les maisons, produisaient une grande impression sur les hommes du x^e siècle. Dans le poème de Constantin le Rhodien sur « les merveilles » de Constantinople, parmi les sept chefs-d'œuvre particulièrement remarquables que l'auteur signale à l'admiration, il place cinq colonnes monumentales, dont deux, celles de Théodose et d'Arcadius, étaient décorées d'une spirale de bas-reliefs historiques. En outre, une multitude de

1. Constantin le Rhodien, *Description des œuvres d'art et de l'église des Saints-Apôtres de Constantinople*, éd. Legrand et Th. Reinach (Rev. des Ét. grecques, t. IX, 1896) ; Mordtmann, *Esquisse topographique de Constantinople*. Lille, 1892.

statues antiques décorait les rues et les portiques. Et de même, les principaux monuments publics, avec leurs portiques, leurs colonnades, offraient un aspect tout classique. Certains de ces monuments étaient particulièrement célèbres. Tel était, sur le forum de Constantin, le palais du Sénat, avec son dôme gigantesque, ses murs décorés de métaux précieux et de mosaïques, son portique que portaient quatre hautes colonnes de porphyre. Tel était encore — c'était, avec le Sénat, une autre des « merveilles » de la ville — l'Anemodoulion, girouette monumentale, analogue à la Tour des Vents d'Athènes. Elle avait la forme d'une pyramide quadrangulaire, revêtue de plaques de bronze sculptées ; au sommet, sur un pivot mobile, était posée une figure de femme ailée ; les vents étaient représentés par douze figures d'enfants accroupis autour de la plate-forme et soufflant dans des trompes.

Parmi les autres monuments, « dont la ville, selon l'expression de Constantin le Rhodien, se pare comme d'autant d'étoiles », on peut citer le théâtre, le « forum doré », la place du Stratégion. Puis c'étaient les arcs de triomphe, l'Hippodrome avec ses colonnes, dont l'une, couverte de plaques de bronze doré, fut élevée par Constantin VII, et la foule de ses statues, chefs-d'œuvre de l'art antique. C'étaient les bains, parmi lesquels on vantait ceux de Zeuxippe, tout remplis de marbres et de bronzes anciens ; c'étaient les bazars, qui s'étendaient sous les portiques et aux environs de la Mésè, celui des parfumeurs à l'Augustéon, celui des soieries près du Zeuxippe, celui des orfèvres à la Mésè, le marché au pain ou Artopolia entre le forum de Constantin et le forum du Tauros, le marché au bétail au Tauros ou au Stratégion. Et c'étaient enfin, sans parler des édifices religieux, les hôtelleries, les hôpitaux, et les magnifiques palais de l'aristocratie byzantine.

Tous ces monuments faisaient de Byzance une capitale incomparable, et Constantin le Rhodien célèbre à juste titre « la ville de Constantin, l'illustre et vénérable cité, qui possède la domination du monde, et qui brille étrangement d'une multitude de merveilles, par la splendeur de ses hautes constructions, l'éclat de ses magnifiques églises, les galeries de ses longs portiques, la hauteur de ses colonnes dressées dans les airs ». Constantin Manassès, un peu plus tard, l'appelait avec un égal enthousiasme « l'œil du monde, la parure de l'univers ». Mais à ces magnificences s'opposaient d'étranges contrastes. Comme dans toutes les villes d'Orient, la voirie de la grande cité était presque à l'abandon. Odon de Deuil,

qui visita Constantinople au milieu du XII^e siècle, la peint sale, puante et sombre, d'aspect tout oriental avec ses longues rues obscures, couvertes de voûtes, ses bas-fonds où grouille une population misérable, et son absolue insécurité. Un écrivain grec de la même époque confirme ces renseignements. Il montre les voies les plus fréquentées coupées par des bourbiers profonds où les attelages s'enlisent, les rues sans lumière, où, durant toute la nuit, les voleurs et les coupe-jarrets sont les maîtres du pavé, et, comme dans la moderne Stamboul, les chiens pullulant, errant parmi les détritibus et remplissant la ville de leurs aboiements.

En face des splendeurs du palais impérial, que décrit le Porphyrogénète, en face de la richesse des habitations particulières dont Odon de Deuil vante la beauté, il y a là un singulier contraste. Mais il est intéressant et significatif : il achève de montrer combien, dans ses aspects divers, dans son luxe comme dans ses laideurs, la Constantinople du moyen âge était essentiellement une ville d'Orient.

CHAPITRE III

LES MONUMENTS DE L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE LA DÉCORATION SCULPTÉE

I. La Nouvelle-Église de Basile I. — II. Les formes de l'église byzantine. La basilique à coupole. L'église à croix grecque. Origine du type. Plan. Evolution du type. Église de Skripou. Kazandjilar-djami. Kilissé-djami. — III. L'évolution de l'architecture byzantine. Coupole et tambour. Les lignes extérieures de la construction. L'intérieur. Les combinaisons d'équilibre. L'église à trompes d'angle et l'église à pendentifs. Les contreforts. — IV. La décoration. La polychromie des façades. La décoration sculptée. Parapets et chapiteaux. Revêtements de marbre et pavements. — V. Essai de classement chronologique. Églises du ix^e et du x^e siècle. Le groupe de l'Athos. Le groupe des églises à trompes d'angle. Le xi^e siècle. L'époque des Comnènes. Le Pantocrator. Vogue du plan à croix grecque. — VI. Les églises de Géorgie et d'Arménie. Les monuments. Caractères de l'architecture arménienne. Byzance et l'Arménie.

I

LA NOUVELLE-ÉGLISE DE BASILE I

Le règne de Basile I, si important pour l'architecture civile, ne fut pas moins remarquable par le développement de l'architecture religieuse. Constantin Porphyrogénète ne nomme pas moins de 43 églises qui, dans la seule Constantinople, furent édifiées ou restaurées par les soins de son aïeul. Entre elles, l'une est particulièrement célèbre : c'est la Nouvelle-Église, la Nea, qu'il fit bâtir dans l'intérieur du palais ¹.

Dans l'œuvre architecturale de Basile I, la Nouvelle-Église a la même importance que Sainte-Sophie dans l'œuvre de Justinien. Elle est le monument caractéristique, le monument type, qui servira de modèle à de nombreux imitateurs. Malheureusement l'édifice a été complètement détruit. Nous le connaissons assez bien cependant par les descriptions précises qu'en ont laissées Constantin Porphyrogénète et le patriarche Photius. D'après ces textes, l'église, simultanément consacrée au Christ, à la Vierge, à l'ar-

1. Labarte. *Le palais impérial de Constantinople et ses abords* ; Vogt, *Basile I*, Paris, 1908.

change Gabriel, au prophète Élie et à saint Nicolas, était « toute parée et embellie par les perles fines, l'or, l'éclat de l'argent, les marbres chatoyants aux mille nuances, les mosaïques et les tissus de soie ». A l'ouest, dans l'atrium de l'église, s'élevaient deux magnifiques fontaines, « dans lesquelles l'excellence de l'art s'unissait à la richesse de la matière » ; l'une était en marbre d'Égypte, ornée sur son pourtour de dragons de marbre ; l'autre était en pierre, et « sur la corniche qui borde le sommet du bassin, l'artiste avait placé des coqs, des boucs et des béliers de bronze, qui lançaient de l'eau par des tuyaux » ; toutes deux avaient pour centre une pomme de pin, percée à jour, par où l'eau s'échappait. Les portiques extérieurs de l'église étaient somptueusement décorés de revêtements de marbre blanc, si délicatement agencés qu'il semblait que ce fût « une seule pierre qui serait sillonnée de lignes droites ». C'était là, dit Photius, « une séduisante nouveauté ».

A l'intérieur de l'église, tout resplendissait d'argent et d'or. « Tantôt ces métaux sont appliqués sur le verre des mosaïques, tantôt ils sont étendus en plaques, tantôt ils entrent en composition avec d'autres matières. Les parties de l'église que l'or n'enchâsse pas ou que l'argent n'a point envahies sont ornées d'un curieux travail de marbre de diverses couleurs. Les murs à droite et à gauche en sont revêtus. La clôture qui ferme le sanctuaire, les colonnes qui s'élèvent au-dessus et l'architrave qui les unit, les sièges disposés à l'intérieur, les marches qui y conduisent et les saintes tables, tout est d'argent doré rehaussé de pierres précieuses et de perles. Quant à l'autel, il est d'une composition plus précieuse que l'or. Le ciborium, qui s'élève au-dessus, ainsi que ses colonnes, est aussi d'argent doré. » Le sol était pavé de plaques de marbre multicolores, encadrées de mosaïques ; on y avait représenté des animaux et divers ornements ; et le tout était si harmonieusement agencé, « une telle grâce régnait dans tout ce travail », que l'église semblait couverte de tapis de pourpre et de soie. Enfin « la voûte du temple, composée de cinq coupes, resplendissait d'or et de figures, comme le firmament d'étoiles ». A l'extérieur, le toit était revêtu de plaques de bronze doré.

Il n'y a point lieu d'insister ici sur les splendeurs de cette ornementation intérieure, qui, selon l'expression de Constantin Porphyrogénète, « éblouit les regards et frappe l'imagination ». Il faut en revanche retenir les traits caractéristiques de l'architecture. La Nea avait gardé un souvenir des anciennes basiliques, l'atrium.

C'est là, toutefois, une exception dans les édifices religieux du second âge d'or : cette vaste cour entourée de portiques tenait trop de place pour qu'il fût toujours aisé de l'établir. Seuls, les empereurs, à qui l'espace n'était point mesuré pour leurs constructions, purent la conserver, Basile à la Nouvelle-Église, Romain III, au *x^e* siècle, devant la Péribleptos : mais en général l'atrium disparaît, remplacé par un porche ouvert ou un narthex. Quant au corps même de l'église, il n'avait plus rien d'une basilique : son plan présentait une croix, à branches égales, inscrite dans un carré et couronnée de cinq coupoles. Mais ces coupoles n'étaient plus, comme dans les Saints-Apôtres de Justinien ou dans Saint-Marc qui en est la copie, placées sur les quatre branches de la croix. Autour de la coupole principale, qui occupait le centre, les quatre coupoles secondaires s'élevaient au-dessus des bas-côtés, dans les angles que ces quatre branches formaient aux coins du carré. Et de même, la forme de la croix ne se dessinait plus, comme aux Saints-Apôtres, sur le pourtour extérieur de l'édifice, mais seulement sur la faite des façades, par les voûtes surélevées des quatre berceaux des bras. Ainsi l'édifice était conforme au type nouveau et caractéristique de la construction byzantine, tel qu'il apparaît presque exclusivement à partir du *x^e* siècle : l'église à croix grecque, inscrite dans un carré.

II

LES FORMES DE L'ÉGLISE BYZANTINE

La basilique à coupole. — Le *vi^e* siècle avait connu divers types d'édifices sacrés, la basilique, l'octogone, le plan tréflé, la basilique à coupole. A l'époque où nous sommes, la basilique a complètement disparu ; l'octogone est devenu rare, ou plutôt il s'est transformé pour donner naissance à l'église à trompes d'angle : le sanctuaire triconque n'apparaît plus guère, d'ailleurs modifié, que dans les plus anciennes églises de l'Athos et à Saint-Élie de Salonique (Eski-Séraï), qui semble dater du *xⁱ* siècle ; enfin, la basilique à coupole elle-même, qui avait eu une si heureuse fortune entre le *v^e* et le *vii^e* siècle, ne se rencontre plus qu'exceptionnellement. On la trouve à Nicée, dans l'église de la Dormition (*ix^e* siècle), dont le plan rappelle de façon frappante celui de Sainte-Sophie de

Salonique ¹, et à Constantinople, à la Gul-djami (autrefois Sainte-Théodosie) qui date probablement de la seconde moitié du IX^e siècle.



Fig. 191. — Constantinople. Gul-djami (Phot. Ebersolt).

et où des portiques continus passent, comme à Sainte-Irène, au-dessus des berceaux latéraux ² (fig. 191). Malheureusement d'assez nombreuses restaurations ont, aux siècles suivants, altéré l'aspect primitif de cette grande église : les absides en particu-

1. Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa*.

2. Wulff, *ibid.* ; Strzygowski, *Kleinasion*, 132 ; et, d'une façon générale, pour toutes les églises de Constantinople mentionnées au cours de ce cha-

lier, avec leur décor de niches creuses superposées en plusieurs étages, semblent bien appartenir à l'époque des Commènes. Néanmoins certains traits caractéristiques subsistent, qui rendent le monument fort intéressant : à l'intérieur, les quatre piliers énormes qui, comme à Kalender-Hané ou à Hodja-Moustapha, soutiennent la coupole, et du côté de l'orient, se rattachent directement à l'abside ; à l'extérieur, la façon dont les lignes maîtresses du plan sont à peine marquées par le dessin des toitures et des façades. On sent un édifice de transition, de belles proportions au reste et d'élégance simple, où, dans la basilique à coupole, certaines dispositions font pressentir déjà le type nouveau. Le plan en croix grecque, dissimulé au parterre, se lit nettement, en effet, au-dessus des tribunes, dans les quatre berceaux égaux, et aux angles du carré, quatre coupoles basses sont placées, qui font sur le toit une légère saillie. Le souvenir de la basilique à coupole se perpétue en partie dans d'autres édifices encore de l'époque que nous étudions, à Constantinople, dans les églises de la Panachranotos (Fenari-Issa-Mesdjid, fin x^e siècle) et de Chora (Kahriédjami, commencement xii^e), sur lesquelles on reviendra, à l'Athos, dans le catholicon de Lavra, et plus nettement dans certaines églises de Géorgie (Koutaïs, Mokvi, x^e - xii^e s.) et de Russie (Sainte-Sophie de Kief, 1037). Il persistera au reste dans l'architecture byzantine jusqu'au xiv^e et au xv^e siècle. Mais ce ne sont plus là que des survivances du passé : ce qui domine désormais, presque sans conteste, d'un bout à l'autre du monde byzantin, c'est le plan à croix grecque, caractéristique de l'art chrétien d'Orient au moyen âge.

L'église à croix grecque. — Origine du type ¹. — De bonne heure, la forme symbolique de la croix avait été adoptée par les chrétiens pour leurs constructions. Dès le iv^e siècle, on l'a vu, Grégoire de Nysse parle, comme d'un type courant, des églises en forme de croix ; vers le même temps, dans l'inscription dédicatoire de l'église des Saints-Apôtres, à Milan, saint Ambroise, son fondateur, caractérisait ainsi le monument :

*Forma crucis templum est, templum victoria Christi
Sacra ; triumphalis signat imago locum.*

pitre, les ouvrages de Salzenberg, Pulgher, Kondakof, Gurlitt, Ebersolt, cités à la p. 131. On y peut joindre Paspatis, Βυζαντινὰ μελέτα, Constantinople, 1877.

1. Strzygowski, *Kleinasiën*. 132 sqq. : Ramsay-Bell, *The thousand and one churches*, 340-428.

Une multitude d'édifices s'élevèrent sur ce modèle, dont le plus

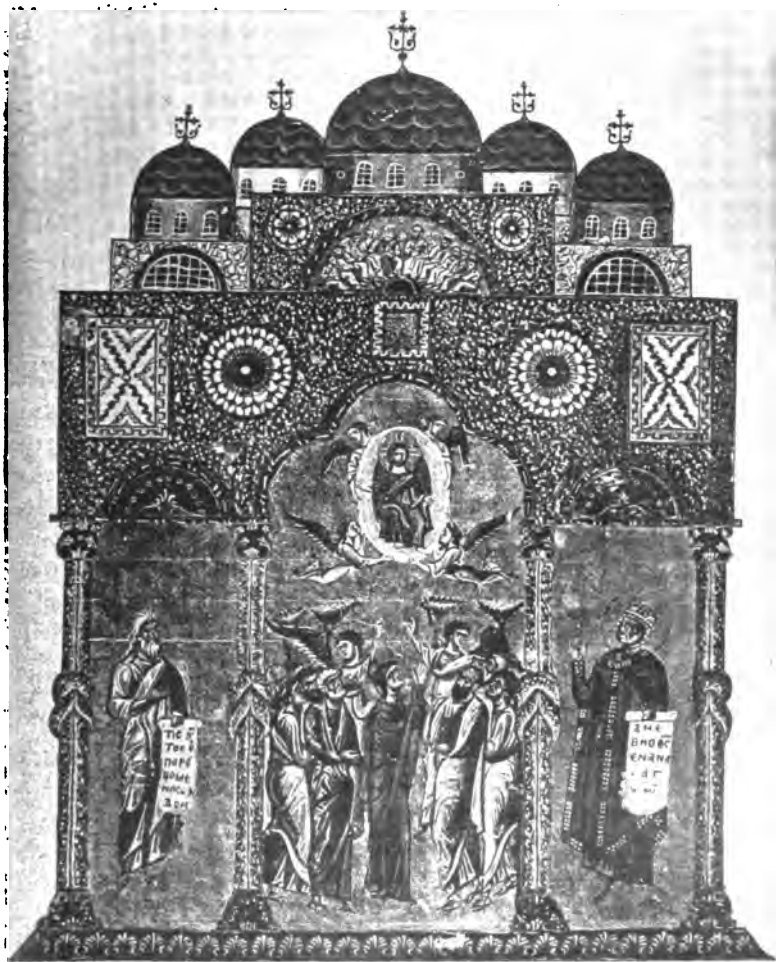


Fig. 192. — L'église des Saints-Apôtres. Miniature du manuscrit Gr. 1162 (Bibl. Vaticane), d'après Heisenberg, *Die Apostelkirche in Constantinopel*.

célèbre est l'église des Saints-Apôtres de Constantinople ¹ (fig. 192).

¹ Heisenberg, *Die Apostelkirche*; cf. Wulff, *Die sieben Wunder von Byzanz und die Apostelkirche* (BZ., VII, 1898, p. 316).

Mais ces monuments ne ressemblaient en rien à l'église à croix grecque du x^e siècle. Au v^e, au vi^e siècle, l'image de la croix se dessinait en plan à l'extérieur du monument, comme on le voit, en Occident, au mausolée de Galla Placidia, en Orient, aux églises anatoliennes de Tomarza, de Sivri-Hissar, de Bin-bir-Kilissé, etc. ¹, comme on le voit surtout à Saint-Marc de Venise qui, reproduisant le plan des Saints-Apôtres, conserve jusqu'en plein xi^e siècle cette disposition surannée ² (fig. 193).

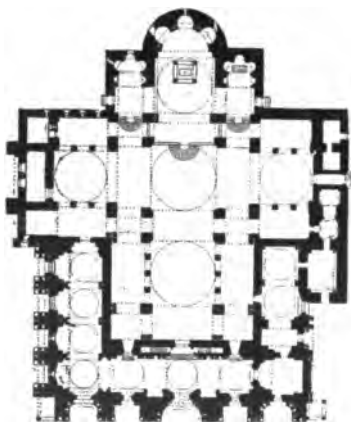


Fig. 193. — Saint-Marc de Venise.
Plan (d'après Holtzinger).

L'église à croix grecque est tout autre. Tandis que, dans le type en forme de croix, les bas-côtés manquent, ou tout au moins viennent de l'extérieur garnir les coins vides entre les bras de la croix, l'église byzantine à croix grecque au contraire trouve dans ces bas-côtés « un ressort essentiel de son équilibre, pour transmettre aux murs extérieurs les poussées de la coupole ³ ». L'église à croix grecque ne procède donc point du plan en forme de croix, comme d'abord on le pourrait croire. Elle est bien plutôt l'aboutissement logique de la basilique à coupole, lorsque dans celle-ci les berceaux latéraux se prolongent à travers

les collatéraux jusqu'au mur d'enceinte. Sainte-Irène de Constantinople et l'église ruinée de Philippes, où l'on observe ce parti, sont en ce sens, dès le vi^e siècle, des précurseurs de l'église à croix grecque ⁴. L'évolution se manifeste plus nette encore dans l'église de

1. Cf. les édifices cités plus haut, p. 95.

2. Un autre exemple assez remarquable de cette disposition se rencontre à Peristera, près de Salonique, dans une église que l'on date du ix^e siècle. Autour de la coupole centrale, quatre coupoles sur tambour octogonal couronnent les quatre branches de la croix ; mais, par un parti fort intéressant, ces branches se terminent chacune par trois absides disposées en triconque : ainsi le plan cruciforme se combine curieusement avec le plan tréflé. (Kinch, *En byzantinsk Kirke* dans *Festskrift for Prof Ussing*, Copenhague, 1900, p. 144-155).

3. Millet, *L'Asie Mineure* (R.A., 1905, I), p. 106. Cf. Ramsay et Bell, *loc. cit.*, 340 suiv.

4. Cf. p. 92 et 138.

Déré-Ahsy en Lycie et surtout dans la Gul-djami, où les berceaux dessinent une croix à branches égales. Sans doute, dans tous ces édifices, ce n'est qu'à l'étage supérieur, au-dessus des tribunes, que le plan en croix se lit clairement : il faudra que les petites arcades qui, au rez-de-chaussée, séparent la nef des bas-côtés, disparaissent pour que, du sol au sommet des voûtes, les quatre berceaux qui soutiennent la coupole dessinent largement la croix. Mais le point de départ n'est pas moins certain, et l'évolution visible, d'où est sorti, peut-être des le ^{vi} siècle ¹, le plan byzantin classique, dont il faut maintenant définir les traits essentiels (fig. 194).

Plan. — L'église a la forme d'une croix, dont les quatre branches égales sont voûtées en berceaux : à la croisée s'élève une coupole, portée sur un tambour, et généralement assez haute. La croix est inscrite dans un carré, aux quatre angles duquel se dressent parfois d'autres coupoles. Le bras oriental s'allonge pour se terminer en abside ; les deux compartiments orientaux du carré s'allongent sem-

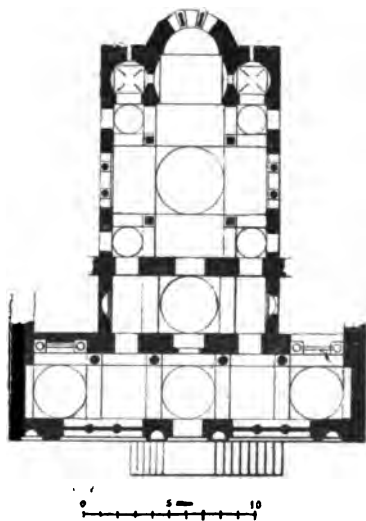


Fig. 194. — Constantinople. Kilissédjami. Plan (d'après Pulgher).

blablement pour former deux absides latérales. Sur le côté ouest de l'édifice s'étend un narthex fermé, assez souvent précédé d'un second narthex extérieur. L'ensemble de la construction forme un rectangle allongé, terminé à l'est par trois absides saillantes, rondes ou polygonales. La forme de la croix, que dessine le vaisseau intérieur, apparaît pareillement à l'extérieur. Les quatre berceaux sont, en effet, surélevés de façon à marquer au dehors, autour de la base carrée de la coupole, le symbole divin ; ils sont d'ordinaire couverts par des toits en pignon, qui se terminent par des frontons triangulaires sur le mur d'enceinte. Souvent aussi, surtout à partir du ^{xii} siècle, des frontons courbes, répétant exactement la forme

1. Cf. p. 166 les églises de ce type mentionnées à Gortyne et à Rusafa-Sergiopolis. Dans ce dernier édifice, quatre coupoles posées aux angles entourent la coupole centrale.

des berceaux, remplacent les frontons triangulaires ; d'une façon générale, les lignes maîtresses de la construction intérieure se dessinent à l'extérieur par la disposition du faite des façades et sont soulignées en outre par quelques ornements sobres et discrets. Il faut observer enfin que ces églises sont en général beaucoup plus petites que les édifices sacrés d'autrefois. Si l'on met à part le Pantocrator à Constantinople (1^{re} moitié XII^e siècle) qui mesure 16 mètres en largeur et autant de la porte d'entrée au seuil de l'abside, les autres



Fig. 195. — Église de Skripou (d'après Strzygowski).

églises de ce type n'ont généralement pas plus de 9 à 10 mètres pour ces deux dimensions (Boudroundjami, un peu moins de 9 ; Kilissédjami, 9 ; Théotokos de Saint-Luc, 9,50 ; Kazandjilar-djami à Salonique, 8 ; Eski-Imaret, à Constantinople, 11).

Évolution du type. — *Skripou*¹. — Toutefois ce type classique ne s'est point constitué d'un seul coup et il n'est point resté immuable de siècle en siècle. Il y a une évolution progressive, qui se manifeste par une tendance croissante vers plus de légèreté et d'élégance. Veut-on voir l'église à croix grecque à ses débuts ? L'église de Skripou en Béotie, qui est datée par une inscription de 874, en offre un excellent exemple (fig. 195). La construction est simple et lourde à la fois : on sent une église de province, assez gauchement exécutée. Les murs sont d'une épaisseur extraordinaire ; la coupole à pendentifs, unique, qui domine la croisée, est enchâssée dans un tambour à seize pans, décoré d'arcades aveugles, et percé de quatre fenêtres seulement ; la forme de la croix est fortement accusée au dehors par les toitures des berceaux très surélevés au-dessus des absides et des bas-côtés. L'intérieur est d'aspect lourd, tout voûté en berceaux massifs ; les murs épais qui portent les grands arcs

1. Strzygowski, *Inedita der Architektur aus der Zeit Basilios I* (BZ., III, 1894).

en obstruent une grande partie ; la coupole est de diamètre assez réduit. Peu d'ornementation sculptée : à l'intérieur, deux frises sculptées, à décor de feuilles, de raisins et d'oiseaux, séparent les étages ; à l'extérieur, l'abside principale seule montre une bande assez large, où des médaillons encerclant des animaux s'alignent entre des feuillages. L'édifice est grossièrement construit en blocs de



Fig. 196. — Salonique. Kazandjilar-djami (Phot. Le Tourneau .

Pierre de diverse grandeur, empruntés à des monuments antiques. Le type de l'église à croix grecque, quoique déjà nettement constitué, est donc fort lourdement réalisé : Skripou, par la largeur de ses bas-côtés, donne presque encore l'impression d'une basilique voûtée, avec transept saillant.

Kazandjilar-djami ¹. — Au contraire, dans l'église de la Théotokos, à Salonique (Kazandjilar-djami ²), qui est datée par une inscrip-

1. Texier et Pullan, *Architecture byzantine* ; Kondakof, *Macédoine*. Pétersbourg, 1909 (russe).

2. C'est l'édifice que Texier, par une lecture inexacte de l'inscription qui la décore, avait baptisé Saint-Bardias.

tion de 1029, le type nouveau apparaît mieux dégagé (fig. 196). L'édifice est entièrement bâti en briques, sans aucun décor ornemental à l'extérieur; les lignes d'ensemble, très simples, sont fortement accusées au dehors. Des demi-colonnes en briques, appuyées aux façades, des frontons courbes marquant le narthex, des frontons aigus, au-dessous desquels s'ouvrent sous une arcade des fenêtres bilobées, correspondant aux berceaux de la croix, une coupole sur haut tambour octogonal décoré de deux étages d'arcades aveugles, séparées par des colonnes de brique, et sur le narthex deux petites coupoles à tambours percés de fenêtres, dont les arcades échancrent la toiture, dessinent les dispositions principales de l'édifice. Des corniches en briques posées en dents de scie courent à la base des toitures. Une abside à trois pans, à laquelle s'accolent deux petites absides demi-circulaires, termine l'église à l'est. L'intérieur, de dimensions fort exigües (8 m. de large, sur 8 m. de long, de la porte de l'église à l'arc de l'abside), a une coupole sur pendentifs, appuyée sur quatre grands arcs que portent quatre colonnes de marbre, écartées de 3,50 environ : ces colonnes ont des chapiteaux cubiques, ornés de cabochons et de croix qu'entourent des entrelacs géométriques; des arcades assez élancées relient ces piliers aux murs extérieurs. La coupole est haute, les compartiments latéraux très petits; une corniche sculptée court à la base des voûtes. Au-dessus du narthex, une tribune s'ouvrirait par une fenêtre sur le vaisseau central. Des peintures, dont il reste des traces, décoraient jadis le narthex et l'église. L'ensemble, très simple, mais élégant, est de lignes nettes, de construction solide, exacte et sobre.

Kilissé-djami. — Enfin, le type pleinement constitué se rencontre à Constantinople, à la Kilissé-djami¹ (fig. 194, 197). On la date en général de la première moitié du x^e siècle, en y reconnaissant, je ne sais trop pourquoi, l'église fondée par le patrice Constantin Lipse en l'honneur de la Vierge. Il me semble qu'on devrait avec plus de raison l'attribuer à la seconde moitié du xi^e siècle, tant on y sent une visible et heureuse recherche de grâce et de variété. Elle offre le plan classique de l'église à croix grecque. Construite en briques et moellons alternés, elle accuse fortement à l'extérieur les lignes

1. C'est l'église que Salzenberg appelle la Théotokos, et que Pulgher nomme Méfa-djami, en y reconnaissant une église byzantine de Saint-Théodore. Cette appellation de Méfa-djami, qui est répétée ailleurs, est inexacte. Il y a bien, tout près de la mosquée, une place de Véfa-meidan; mais les Turcs donnent toujours à l'édifice le nom de Kilissé-djami.

de la croix par les hautes toitures triangulaires des berceaux, dominant les toitures plus basses des bas-côtés et les lignes courbes



Fig. 197. — Constantinople. Kilissé-djami (Phot. Ebersolt).

qui raccordent harmonieusement à l'abside la base carrée sur laquelle s'élève le tambour de la coupole. Ce tambour à douze pans est décoré d'arcades, dont la courbe échancre la toiture de la coupole ; des fenêtres y sont percées, séparées par des colonnes. Autour de la coupole centrale, quatre calottes couvrent les coins du carré, et sur le narthex extérieur, trois autres coupoles, très hautes, se dressent

sur des tambours octogonaux, donnant à l'édifice une silhouette générale fort élégante. A l'est, l'abside principale, à cinq pans, qui seule fait saillie (les latérales étant marquées simplement par deux fentes triangulaires dans le mur), est décorée d'arcades aveugles et de niches creuses, et s'ouvrait jadis par une série de fenêtres séparées par d'élégantes colonnettes. Sur les côtés, de grandes fenêtres sous



Fig. 198. — Constantinople. Kilissé-djami. Façade (Phot. Ebersolt).

les frontons et des arcades aveugles rompent la monotonie des façades. Enfin les combinaisons de la brique et de la pierre égayent les murs du narthex extérieur, qui peut-être, au reste, s'ajouta un peu postérieurement (xii^e siècle) à l'édifice primitif (fig. 198). A droite et à gauche de la porte d'entrée, entre des niches creuses, s'ouvrent, sur un haut soubassement, des arcades trilobées, avec parapets sculptés ; au-dessus, sous la ligne droite du toit, de grandes

arcades encadrent cinq fenêtres ; les moellons entourés de briques, les arcades de briques et de pierres alternées répandent sur toute cette façade une harmonieuse polychromie. A l'intérieur, assez exigü (9 m. de large), la haute coupole est portée par quatre minces piliers, et le vaisseau, bien dégagé, achève, par les lignes courbes des hémicycles qui terminent le narthex et les absides, de donner une impression des plus heureuses.

Aussi bien ces mêmes tendances continueront à se manifester par la suite : elles produiront, au commencement du xiv^e siècle, les charmantes églises de Fetijé-djami (ancienne Pammakaristos) à Constantinople, de Yakoub-pacha et des Saints-Apôtres à Salonique, avec leurs coupoles élancées et multiples, la grâce de leurs lignes courbes, et le riche décor extérieur de leurs murailles et de leurs absides.

III

L'ÉVOLUTION DE L'ARCHITECTURE BYZANTINE ¹

Ainsi des innovations incessantes, des raffinements ingénieux avaient modifié durant cette période l'architecture religieuse. Il en faut chercher les raisons.

Coupole et tambour. — Le vi^e siècle avait fixé le trait caractéristique de l'architecture byzantine, la coupole, et il l'avait merveilleusement réalisé à Sainte-Sophie. Cette réussite admirable établit définitivement le règne de la coupole : elle demeurera désormais la forme essentielle de la construction. Mais Sainte-Sophie offrait un trop savant modèle pour qu'on fût tenté bien souvent de le reproduire : les architectes s'inspirèrent donc plus volontiers d'autres types moins difficiles. Mais, tout en imitant, ils n'entendirent point copier servilement ; tout en conservant la coupole, ils voulurent en tirer des effets nouveaux ; leur préoccupation essentielle, tout en se conformant aux principes, fut de les appliquer avec plus de légèreté et d'élégance.

A l'extérieur, ils modifièrent heureusement la ligne générale de leurs constructions. Les édifices du vi^e siècle offraient une silhouette un peu lourde ; la coupole de Sainte-Sophie elle-même, appuyant directement la demi-sphère sur les pendentifs, paraît, vue du dehors,

1. Choisy, *L'Art de bâtir chez les Byzantins.*

Manuel d'Art byzantin.

quelque peu massive et déprimée. Les architectes s'ingénièrent à donner au couronnement de leurs monuments plus de sveltesse, « à projeter plus hardiment leurs coupoles dans les airs¹ ». Pour cela, ils surélevèrent le tambour qui s'intercalait entre les grands arcs et les voûtes de la coupole. Assurément les architectes du v^e et du vi^e siècle déjà avaient connu et employé ce parti² : mais leurs tambours, généralement cylindriques, restaient peu élevés et massifs. Les maîtres du x^e siècle firent le tambour plus haut, surtout ils le firent polygonal, à huit, à douze, à seize pans, de façon que les arêtes des angles, par leur direction verticale, vinsent accroître l'impression d'élévation qu'on voulait produire. Pour l'accuser plus fortement, on décora ces arêtes de longues et minces colonnettes ou de demi-colonnes portant des arcades ; de hautes et étroites fenêtres, ouvertes dans les pans du tambour, contribuèrent au même effet et accentuèrent encore l'impression de hauteur et de légèreté. La coupole elle-même, dans ces églises de dimensions assez exigües, fut de diamètre assez réduit ; mais elle gagna en hauteur ce qu'elle perdait en étendue. C'est un trait caractéristique de l'évolution de l'architecture byzantine qu'à mesure qu'on avance dans le temps, les coupoles deviennent plus petites et plus hautes, portées par des arcs plus élancés, soutenues par des tambours plus élevés. Il suffit, pour s'en rendre compte, de comparer les formes trapues de la coupole de Skripou (ix^e siècle), les tambours un peu lourds de Boudroundjami à Constantinople et de Kazandjilar-djami à Salonique (fin x^e, comm^t xi^e siècle), la ligne élégante et le souple profil des coupoles de la Kilissé-djami ou de l'église du Pantocrator (fin xi^e, comm^t xii^e siècle), les tambours surélevés qui couronnent les constructions du xiv^e siècle, telles que les Saints-Apôtres de Salonique, l'église du monastère de Markof en Macédoine ou celle de Nagoritcha près d'Uskub, et bien d'autres. Un autre parti enfin donna plus de grâce aux coupoles : dans les édifices les plus anciens de notre période, le tambour s'achève en général par des lignes droites ; sur lesquelles posent les toitures de la coupole ; dans les églises plus récentes, à partir du milieu du xi^e siècle (le premier exemple à Constantinople se rencontre à la Kilissé-djami), la courbe des arcades du tambour échancre la toiture, donnant à l'ensemble une ligne plus souple, plus légère et plus harmonieuse.

1. Bayet, *Art byzantin*, 133.

2. Cf. p. 160.

En même temps qu'on modifiait la forme des coupoles, on en accrut le nombre. Au vi^e siècle, c'était chose exceptionnelle que de couronner un édifice de plusieurs coupoles : les Saints-Apôtres offrirent un exemple presque unique de ce parti. Ce qui était alors une innovation devint, sinon la règle, du moins une pratique fréquente dans notre période, surtout à partir de la fin du xi^e siècle. On éleva ces coupoles tantôt sur le narthex (Kazandjilar-djami, Kilissé-djami, Kahrié-djami, Saint-Pantéléimon à Salonique, et au xiv^e siècle, Saints-Apôtres et Yacoub-pacha-djami, à Salonique), tantôt sur la toiture de l'église même, aux quatre angles du plan carré. Il se peut que ce dernier parti apparût déjà dans la Nea de Basile I : il se rencontre, les coupoles étant au reste encore réduites à des calottes de faible saillie, à Gul-djami et à Kilissé-djami ; il apparaît plus nettement au xi^e siècle (Pantocrator, église de la Kosmosoteira à Feredjik en Thrace, bâtie en 1152, monastère de Nérés, en Macédoine, 1164 ; Kapnikaréa à Athènes, etc.) ; il est d'usage constant au xiii^e et au xiv^e siècle, où l'on ne s'arrête même plus au nombre de cinq, mais où l'on semble chercher sur quelles parties de l'édifice on pourrait bien encore placer d'autres coupoles (p. ex. la belle église de Gratchanitzza, en Vieille-Serbie).

Les lignes extérieures de la construction. — Enfin une dernière innovation consiste à marquer sur les façades et au faite des toitures les lignes essentielles de la construction. On a signalé déjà la surélévation caractéristique des quatre berceaux dessinant la forme de la croix, et la façon dont ils sont couverts tantôt d'une toiture à pignon formant un fronton triangulaire, tantôt de toitures courbes correspondant à la forme réelle des voûtes et s'achevant sur la façade par de grandes arcades. C'est le trait caractéristique de toutes les constructions de ce temps ; chacune des lignes intérieures de la construction s'accuse au dehors par une disposition des toitures. Autour du carré saillant qui enchâsse les grands arcs et sur lequel le tambour se pose, les voûtes s'étagent en série décroissante correspondant aux berceaux des bras, à l'arc qui précède l'abside, à l'abside principale, aux absides latérales ; elles « entament, comme on l'a dit, et sculptent le cube de l'église ¹ », de façon à substituer « à la lourde masse cubique » des édifices d'autrefois, « une sorte de pyramide », dont la coupole achève le souple profil. Certains édifices, comme Eski-Imaret-djami à Constantinople ou Saint-

1. Millet, *Daphni*, p. 53.

Pantéléimon à Salonique (xii^e siècle) (fig. 199), sont à cet égard tout à fait intéressants à étudier et montrent quel heureux parti les architectes byzantins ont su, pour l'harmonie de leurs édifices, tirer de ces combinaisons.



Fig. 199. — Salonique. Église de Saint-Pantéléimon (avant la restauration).

L'intérieur. — A l'intérieur, d'autre part, on sent un visible effort pour donner plus d'espace et plus d'air. Pour dégager le vaisseau central, pour ouvrir de plus larges et plus libres perspectives, on diminue l'épaisseur des massifs piliers qui portaient primitivement la coupole ; on les rend moins lourds en les évidant par des niches profondes, on les remplace souvent par des colonnes. On rompt, d'autre part, la monotonie des lignes droites en terminant par des hémicycles les cotés latéraux du narthex (Boudroun-djami, Eski-Imaret-djami, la Neamoni de Chios, etc.), en mettant des niches demi-circulaires aux côtés de la grande abside (Daphni, Kilissé-djami, Pantocrator, etc.), en donnant aux absides latérales la forme d'un sanctuaire triconque (Kilissé-djami, Boudroun-djami, Eski-Imaret-

djami, église de la Panachrantos), en multipliant, en un mot, les lignes courbes. C'est dans le même esprit qu'aux branches latérales de la croix on adapte, dans les plus anciennes églises de l'Athos (Lavra, Ivron), qui datent de la fin du x^e siècle, et dans certaines églises de Géorgie, les absides latérales des sanctuaires triconques, parti heureux qui donne plus de place et un plus large circuit pour les stalles des moines.

Une autre innovation, dont on parlera plus loin, est la décoration extérieure des murailles. Mais ce qui vient d'être dit suffit à montrer combien les écrivains du x^e siècle voyaient juste, quand ils parlaient de « la nouveauté des dispositions » qui apparaissait dans les édifices de leur temps.

On peut se demander toutefois si ces raffinements et ces élégances ne nuisaient point à la solidité de la construction. Il semble tout au contraire que plusieurs de ces innovations vinrent du désir même de donner aux édifices plus de résistance.

Les combinaisons d'équilibre. — L'art byzantin est un art très savant, qui pousse parfois jusqu'à la subtilité l'ingénieuse habileté de ses combinaisons. Pour bien comprendre l'architecture du moyen âge grec, rien n'est donc plus utile et plus intéressant que d'étudier le groupement mutuel des diverses parties de la construction. Dans un plan byzantin, en effet, toutes les parties sont étroitement liées. Tandis que, dans un plan occidental, chaque voûte est, pour ainsi dire, isolément maintenue, en Grèce, au contraire, les voûtes sont associées de façon à s'appuyer les unes les autres, et à annuler réciproquement les poussées diffuses qu'elles exercent. C'est la répartition de ces poussées qui est la grande préoccupation des constructeurs byzantins : « leur constante pensée, dit Choisy, est de chercher des associations de voûtes où les efforts s'entre-détruisent ¹ » ; la façon dont ils y ont réussi est, dans tout édifice byzantin, le point qui doit particulièrement attirer l'attention.

Dans une église byzantine, la grande affaire est la coupole. Cette coupole exerce sur tout son pourtour des poussées divergentes. Le tambour polygonal en reçoit une partie : ce qui explique, au moins autant que le désir de la légèreté des lignes, la grande place qui lui est faite dans les constructions de notre période. Parfois, par surcroît de précautions, des arcs-boutants extérieurs forment contrefort autour de ce tambour (Eski-Séraï), conformément à la pratique

1. Choisy, p. 128.

ancienne des édifices du vi^e siècle (Sainte-Sophie de CP., Sainte-Sophie de Salonique).

Pourtant le tambour ne suffit pas à annuler toutes les poussées. Ce qui en reste est reporté sur quatre grands arcs de tête, quand la coupole est sur pendentifs, sur huit points d'appui, quand la coupole est sur trompes d'angle, et cette différence de disposition donne naissance,

entre le x^e et le xiii^e siècle, à deux types d'église assez différents.

L'église à trompes d'angle et l'église à pendentifs. — L'un procède du plan octogonal (fig. 200). Entre les quatre arcs doubleaux s'intercalent quatre trompes d'angle; ainsi se trouve déterminé un octogone, appuyé sur huit piliers. Ce dispositif offre des résistances plus vigoureuses : l'ouverture des arcs qui portent la coupole est moindre, les points d'appui qui la soutiennent sont plus nombreux. Mais, plus solide, ce parti est évidemment moins élégant. Il a été cependant fort en usage au xi^e siècle; d'après la description de Clavijo, il semble avoir été employé à Constantinople dans l'église, aujourd'hui disparue, de la Peribleptos (entre 1028 et 1034); on

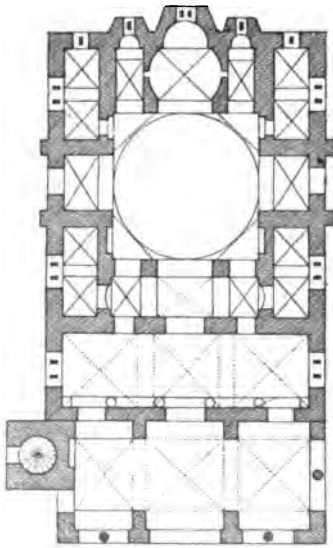


Fig. 200. — Église de Daphni. Plan (d'après Millet).

le rencontre en tout cas dans nombre d'églises de province, à Saint-Luc, à Saint-Nicodème d'Athènes, à la Neamoni de Chios, à Daphni. Toutes ces églises offrent ce trait commun que la coupole, assez large de diamètre, y couvre tout le carré sur lequel s'ouvrent les trois absides; et on a même cru qu'il y avait là un parti propre à l'époque macédonienne, et par où elle se distinguait des constructions de l'époque des Comnènes¹. La chronologie des édifices conservés dément cette affirmation. Le type de Saint-Luc et de Daphni se retrouve à Sainte-Sophie de Monemvasie (xi^e siècle), aux Saints-Théodores de Mistra (xiii^e siècle); et d'autre part, concurrem-

1. Strzygowski, *Nea Moni auf Chios* (BZ, V, 152-153).

ment à ce type, apparaît, dès le XI^e siècle, le parti que l'on considère comme canonique de l'époque des Comnènes, la coupole à pendentifs portée par quatre piliers.

Dans l'église à trompes d'angle, la multiplication des points d'appui encombraient l'intérieur des édifices. On eut donc naturellement l'idée de chercher une disposition plus spacieuse et plus élégante : de là naquit un type plus savant, que nous présentent la plupart des églises de la capitale (fig. 201). Dans ces édifices, la coupole ne couvre plus que le carré central devant la grande abside ; elle est dressée sur quatre grands arcs reliés par des pendentifs et posant sur quatre piliers ou colonnes. Le diamètre de la coupole est moindre, et le plan en croix se lit plus nettement. Mais s'il est vrai que ce type s'est, à partir du XII^e siècle, substitué presque uniformément à l'église à trompes d'angle, il est certain par ailleurs qu'il se rencontre dès le XI^e siècle (Boudroun-djami, Kazandjilar, etc.). Les architectes des Macédoniens et des Comnènes ont employé simultanément les deux formules, et on chercherait à tort un élément de datation dans cette différence de partis ¹.

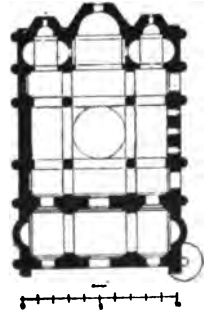


Fig. 201. — Constantinople. Boudroun-djami. Plan (d'après Pulgher).

Les contreforts. — Mais ces arcs, qui reçoivent les poussées de la coupole, exercent eux-mêmes des poussées analogues qu'ils transmettent en grande partie aux piliers. Il faut donc soutenir à leur tour arcs et piliers. A cet effet, on les relie par des berceaux et des arcades au mur extérieur : ces berceaux et ces voûtes, distribués autour de la coupole sur le reste du carré, reçoivent les efforts rayonnants et les transmettent amortis aux murs. Dans ce cas, au moins dans les églises à trompes d'angle, il y a de véritables contreforts ménagés à l'intérieur de l'église entre le carré central et l'enceinte ; parfois cependant, comme à la Nea Moni, le constructeur a résolument supprimé ces membres encombrants, et, pour renforcer les huit piliers, il y a simplement adossé autant de colonnes géminées faisant saillie à l'intérieur du carré. Il y a là évidemment

1. Certaines églises siciliennes (Palatine, Martorana) montrent, au XII^e siècle, des trompes d'angle : pourtant elles se rattachent plutôt au groupe des églises à pendentifs. Elles sont construites avec quatre points d'appui, et leurs trompes ne sont en fait que des sortes de pendentifs évidés.

un souci ingénieux des combinaisons d'équilibre telles qu'on les observe dans les églises à pendentifs. Enfin les coupoles secondaires logées aux angles du carré aident également à contrebuter les berceaux de la croix : et ainsi, comme le dit excellemment Choisy, « les diverses voûtes s'appuient de proche en proche les unes contre les autres, et les dernières contre le mur d'enceinte ¹ ».

« Une coupole, dit encore Choisy, dont les poussées sont reportées par quatre berceaux de tête sur quatre piliers d'angle, tel fut, pendant le moyen âge, le programme admis presque sans exception pour les monuments de la Thrace et de la Grèce ². » Cette coupole, on l'a vu, en devenant plus haute, prend en général un diamètre plus restreint (8 mètres environ dans les églises à trompes d'angle du XI^e siècle, 3^m 50 à 4^m 50 dans les églises à pendentifs, exception faite pour la grande église du Pantocrator, où il mesure 7 mètres). Mais quelles que soient les différences du type, jamais on ne rencontre dans un plan byzantin de contreforts extérieurs, de ces saillies qui, selon l'expression de Choisy, donnent « du relief et du mouvement ³ ». Tous les appuis sont à l'intérieur, et le vaisseau qui, pour les contenir, est forcément quelque peu plus large, est aussi, pour la même raison, quelque peu obstrué.

IV

LA DÉCORATION

Mais surtout il résulte de ce parti que l'édifice présente au dehors de grands murs droits et nus, d'une étrange sévérité d'aspect. C'est à corriger cet aspect que l'architecture byzantine s'appliqua à partir du IX^e siècle, en égayant les façades par les combinaisons de la polychromie.

La polychromie des façades. — Au lieu de construire les édifices exclusivement en matériaux d'une même espèce, pierre de taille ou brique, on employa simultanément dans les parements les rangs alternés de moellons et de briques, séparés par des lits épais de mortier. « Les cours de brique, dit Choisy, tranchent en rouge sombre sur le blanc rougeâtre des mortiers et sur le gris mat de la

1. Choisy, p. 132.

2. Choisy, 131.

3. Choisy, 125.

Pierre. Ordinairement le mortier est lissé en retraite sur le nu du mur ; si bien que chaque brique, chaque moellon a son contour redessiné en noir par un trait sombre¹. » Ceci n'était point nouveau et on trouverait des exemples de ces combinaisons dans bien des édifices du VI^e siècle : mais maintenant elles sont devenues la règle, et il n'est pas rare que d'autres matériaux, comme le marbre, entrent dans la composition du mur.



Fig. 202. — Saint-Marc de Venise. Façade.

Ce n'est pas tout. Sur les murailles, sur les absides surtout, la brique dessine, pour le plaisir des yeux, mille compositions ornementales et charmantes². Ce sont tantôt des arcades de brique à double ou triple voussure, s'arrondissant au-dessus du cintre des fenêtres, tantôt des arcades ou des corniches où les briques sont disposées en dents de scie. Dans les espaces demeurés vides entre la courbe des arcades, ce sont des combinaisons diverses, où des cordons de dentelures alternent avec des briques formant des dessins géométriques. Chaque moellon enfin est encadré d'un simple ou double rang de briques. Parfois de larges bandes hori-

1. Choisy, 13.

2. Lampakis, *Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce*, Athènes, 1902.

entrecroisées en pierre de taille, ou encore des corniches de marbre, correspondant aux différents étages de la construction, mettent dans ces jeux de la brique une sorte d'ordonnance générale. Quelquefois, comme à Merbaka *xiii* siècle, comme à l'église de Saint-Basile, à Artax, *xiii* siècle, la faïence se combine avec la brique. Parfois même dans quelques rares édifices, des appliques et des incrusta-



Fig. 203. — Absides des églises du monastère de Saint-Luc.

tions de marbres polychromes remplacèrent le décor plus modeste des combinaisons de brique. C'était le cas, semble-t-il, à la Nea Moni de Chios bâtie par un empereur ; c'est le cas à Saint-Marc de Venise (fig. 202) ; et peut-être quelques constructions impériales de l'époque des Comnènes (Pantocrator, Chora) doivent-elles l'absence du décor en briques à ce qu'elles avaient celui, plus somptueux, des marbres.

Ailleurs, pour égayer la surface des murailles, ce sont des niches creuses (surtout à partir de l'époque des Comnènes) ou des arcades

aveugles; c'est, au tambour, un décor pareil à celui des absides; c'est, à l'abside, une série d'arcades ajourées séparées par d'élégantes



Fig. 204. — Constantinople. Kilissé-djami. Détail de la façade (Phot. Ebersolt).

colonnettes; et partout, ce sont de nombreuses fenêtres bilobées ou trilobées, rompant de leurs gracieuses arcatures la monotonie du parement; de minces colonnettes en soutiennent les arcades; des plaques de pierre percées de trous, dont le contour, échancré en festons, retenait des disques de verre, les garnissent (Saint-Luc,

zontales en pierre de taille, ou encore des corniches de marbre, correspondant aux différents étages de la construction, mettent dans ces jeux de la brique une sorte d'ordonnance générale. Quelquefois, comme à Merbaca (xii^e siècle), comme à l'église de Saint-Basile, à Arta, (xiii^e siècle), la faïence se combine avec la brique. Parfois même dans quelques rares édifices, des appliques et des incrusta-



Fig. 203. — Absides des églises du monastère de Saint-Luc.

tions de marbres polychromes remplacèrent le décor plus modeste des combinaisons de brique. C'était le cas, semble-t-il, à la Nea Moni de Chios bâtie par un empereur ; c'est le cas à Saint-Marc de Venise (fig. 202) ; et peut-être quelques constructions impériales de l'époque des Comnènes (Pantocrator, Chora) doivent-elles l'absence du décor en briques à ce qu'elles avaient celui, plus somptueux, des marbres.

Ailleurs, pour égayer la surface des murailles, ce sont des niches creuses (surtout à partir de l'époque des Comnènes) ou des arcades

aveugles; c'est, au tambour, un décor pareil à celui des absides : c'est, à l'abside, une série d'arcades ajourées séparées par d'élégantes



Fig. 204. — Constantinople. Kilissé-djami. Détail de la façade (Phot. Ebersolt).

colonnettes; et partout, ce sont de nombreuses fenêtres bilobées ou trilobées, rompant de leurs gracieuses arcatures la monotonie du parement; de minces colonnettes en soutiennent les arcades; des plaques de pierre percées de trous, dont le contour, échancré en festons, retenait des disques de verre, les garnissent (Saint-Luc,

Petite Métropole d'Athènes); de belles dalles sculptées en forment les parapets. Les jambages enfin et les linteaux des portes sont en marbre blanc.

Ainsi l'extérieur des édifices s'égaie par les jeux multiples de la polychromie. En face des édifices civils, tels que Tekfour-Seraï ou



Fig. 205. — Parapet du dôme de Torcello.

la maison de Melnic, les absides de Saint-Luc (fig. 203), de Saint-Nicodème d'Athènes, de Kilissé-djami, offrent, au XI^e siècle, des exemples pittoresques de cette riche décoration ornementale. Salzenberg a cru remarquer que ce genre de décor disparaît, au moins à Constantinople, dans les constructions de l'époque des Comnènes (Pantocrator, Kahrié-djami). Si cette observation est exacte, elle ne l'est que partiellement. Les églises de Grèce du XII^e siècle (Nauplie, Merbaca) conservent des exemples charmants de cette décoration polychrome; et elle subsiste merveilleusement riche, au XIV^e siècle, à l'abside des Saints-Apôtres à Salonique, à celle de Fetijé-djami, et dans plusieurs églises de Macédoine et de Grèce (Arta, etc.).

La décoration sculptée. — Parapets et chapiteaux ¹. — La décora-

1. Cattaneo, *L'architecture en Italie du VI^e au XI^e siècle*, Venise, 1891. H. von der Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig, 1903; Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig, 1891; Salzenberg, Pulgher, *loc. cit.*

tion sculptée n'est pas moins soignée. Elle est représentée d'abord par ces parapets sculptés qui garnissent les fenêtres ou forment des clôtures, et que l'on trouve encore en place à la Kilissé-djami (fig. 204), à Saint-Luc, à Torcello, à Kief, à Saint-Marc, ou réemployés dans la phiale de Lavra à l'Athos et sur les murailles de la



Fig. 206. — Parapet de la phiale de Lavra (Coll. Hautes Études, C. 139).

Petite Métropole d'Athènes. D'assez nombreux motifs sont empruntés à cette décoration zoomorphique et végétale, fort inspirée de l'Orient, que les iconoclastes avaient mise en honneur. Ce sont tantôt, comme à Skripou, des animaux fantastiques, courant dans des cercles au milieu de feuillages, tantôt des lions, des griffons ou des paons affrontés (Torcello, fig. 205), des fauves déchirant des cerfs (Saint-Luc), des aigles héraldiques, ou encore des oiseaux parmi des bordures de feuilles d'acanthé. Mais, à partir de la fin du x^e siècle, cette décoration disparaît. Les motifs géométriques, entrelacs de cercles et de losanges, qui, au ix^e et au x^e siècle, se mêlaient déjà aux figures d'animaux, reprennent, comme au v^e et au vi^e siècle, une place prépondérante, exclusive (fig. 206-207). Dans ces cercles ou ces losanges sont inscrits des rosaces, des étoiles, des fleurons, des boutons saillants ou des croix, tandis que des entrelacs capricieux se déroulent autour du motif central et le relient aux angles, qu'oc-

cupent des fleurons ou des étoiles. Les plus anciens exemples de ces parapets caractéristiques se rencontrent à Saint-Luc et à Kilissé-djami : d'autres plaques du même style, plus fortement orientalisées encore, se trouvent à Mélégob en Cappadoce : elles proviennent d'un prétendu « trône de Jean Tzimiscès » et datent peut-être du x^e siècle¹ ; elles sont, en tout cas, fort remarquables ; mais les plus belles, par la complexité du dessin et la finesse de l'exécution, sont celles de Saint-



Fig. 207. — Parapet de la phiale de Lavra (Coll. Hautes Études, C. 145.).

Marc de Venise, à la fin du xi^e siècle. Souvent ces parapets, au lieu d'être en marbre, sont faits d'une pierre translucide appelée *phenigès* (Saint-Luc, Petite Métropole d'Athènes).

La même composition savante des parapets s'applique, au xi^e siècle, aux faces fuyantes du chapiteau-impôte : sa masse cubique se couvre d'une fine broderie de feuillages stylisés, de rinceaux de vigne, d'entrelacs géométriques, au milieu desquels se détachent des croix ou des cabochons. Certains sont décorés de grappes de vigne (Kilissé-djami), d'autres de figures d'anges ou de séraphins occupant les quatre faces (Kahrié-djami) ou les angles (Atik-Mustapha, fig. 208) du chapiteau. Enfin, à côté des formes anciennes qui persistent, apparaissent des chapiteaux de dessin plus simple, en tronc de pyramide renversé, longs, étroits et de hauteur médiocre, marqués soit d'une simple croix, soit d'étoiles, soit de motifs végétaux traités assez sèchement.

1. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, Leipzig, 1908, p. 285 sqq.

Revêtements de marbre et pavements. — Pourtant, dans la plupart des églises byzantines de ce temps, la sculpture ne tient qu'une place secondaire dans la décoration de l'édifice. L'architecte s'est borné à marquer, par des corniches de marbre blanc disposées au pourtour de l'église, les grandes lignes de la structure. L'une est posée à la base des murailles, une autre sépare l'étage inférieur de celui du gynécée ; une autre court à la naissance des quatre grands arcs de tête ; à la base de la coupole enfin, une corniche de marbre forme un anneau d'un profil assez accentué. De hautes feuilles d'acanthé dressées et dont le sommet se recourbe en saillie, des rinceaux de vigne, des rangs d'oves ou de perles décorent ces corniches où, de place en place, se détachent en relief



Fig. 208. — Chapiteau à Alik Mustapha-pacha-djami à Constantinople (d'après Pulgher).

des cabochons curieusement ajourés. Mais il arrive parfois que sur ces corniches l'ornement sculpté s'efface presque entièrement. A Saint-Luc, à Daphni, à Saint-Marc de Venise, certaines d'entre elles montrent un décor de feuilles d'acanthé et d'arabesques se détachant en blanc, sans relief, sur un fond noir. Autour des ornements, le marbre a été légèrement évidé, et les creux ont été remplis avec de la cire durcie au moyen de marbre pilé¹. Et ceci déjà indique la place prépondérante que la polychromie tient dans la décoration.

Dans les églises des Macédoniens et des Comnènes, les revêtements de marbre, comme dans les églises du vi^e siècle, couvrent les murailles avec une fastueuse prodigalité. Saint-Luc a conservé intacte cette décoration, où les marbres gris, rouges et noirs, se combinent en un élégant et harmonieux arrangement². Aucune note trop éclatante ne rompt la gamme des tons discrets et sobres ; aucun contraste trop vif ne choque l'œil dans le rapprochement des cou-

1. Millet, *Le monastère de Daphni*, Paris, 1899 ; Bégule, *Les incrustations décoratives*, Lyon, 1905.

2. Diehl, *L'église et les mosaïques du couvent de Saint-Luc*. Paris, 1889 ; Schultz et Barnsley, *The monastery of Saint Luke of Stiris in Phokis*, Londres, 1901.

leurs. Tout est régulier, bien disposé, et pourtant sans monotonie. Le décor des arcades, aux claveaux alternés de rouge et de noir, rompt agréablement l'uniformité des lignes; la disposition plus riche et moins régulière des marbres de l'abside tranche heureusement sur le reste de la décoration. D'autres églises du XI^e et du XII^e siècle, Saint-Marc de Venise, l'église du Pantocrator et Kalender-hané¹ à Constantinople, conservent également de beaux revêtements de marbre : Nea Moni, Daphni étaient semblablement décorés, et les textes relatifs à la Nouvelle-Église, la description que Clavijo fait de la Peribleptos, montrent que c'était le procédé habituel de l'époque. A Daphni, on retrouve en outre dans l'abside un exemple intéressant d'un autre système de décoration. Ce sont des incrustations de marbre, formées de petits triangles ou de petits carrés de diverses couleurs, disposés en damiers, en losanges, en étoiles ou en croix. Le même procédé se retrouve dans les incrustations de l'Italie du sud et de la Sicile, au commencement du XII^e siècle.

Enfin le sol est couvert de pavements faits de dalles de marbre multicolores qu'encadrent des bandes de mosaïque. Saint-Luc en conserve un exemple intéressant, bien qu'assez simple, dont la disposition rappelle les appliques des murailles. Ailleurs, on trouve des décors plus compliqués et plus riches, montrant des entrelacs en incrustations (Iviron), des motifs géométriques ou des figures d'animaux (Pantocrator), parfois même, comme au Pantocrator, des sujets mythologiques (travaux d'Hercule). Les textes relatifs à la Nouvelle-Église attestent ici encore que la pratique des pavements de marbre était générale dans les édifices de ce temps, et les témoignages relatifs au Cénourgion prouvent que l'architecture civile les employait aussi bien que l'architecture religieuse. L'Orient a gardé malheureusement bien peu de restes de ce genre de décoration; mais on en trouve en Italie quelques beaux exemplaires, inspirés par l'art byzantin, et où le décor animal se mêle aux combinaisons géométriques (mosaïque de l'ancienne église du Mont-Cassin, fin du XI^e siècle², pavements de Santa-Maria-del-Patir en Calabre, de l'abbaye de Tremiti et de Saint-Marc de Venise, tous trois du commencement du XII^e siècle³).

1. Il semble en effet probable que le revêtement de marbre de cette église date de l'époque des Comnènes.

2. Cf. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, p. 174-177. Frothingham, *Notes on byzantine art and culture in Italy* (*American Journal of archaeology*, X, 1895).

3. Bertaux, *loc. cit.*, p. 483, 488.

V

ESSAI DE CLASSEMENT CHRONOLOGIQUE

Il serait peu utile de décrire longuement les églises assez nombreuses qui subsistent de l'époque des Macédoniens et des Comnènes. Mais il importe du moins d'essayer de les classer chronologiquement, en insistant avec quelque détail sur ceux de ces édifices dont la date, exactement connue, fournit des points de repère et de comparaison instructifs.

Églises du IX^e et X^e siècle. — On a décrit précédemment l'église de Skripou, datée de 874, et marqué les caractères qui en font une sorte de transition entre l'ancien plan basilical et le type nouveau de l'église à croix grecque. On en peut rapprocher, parce qu'elle offre le même aspect de lourdeur un peu massive, la métropole d'Eregli (Héraclée), bâtie en briques, et qui, en particulier par la forme surbaissée de sa coupole, ne saurait être postérieure au ix^e siècle ¹, et la mosquée d'Atik-Mustapha-pacha à Constantinople, où le plan cruciforme est de même réalisé de façon assez lourde encore. Avec la Gul-Djami, à laquelle le monument cité en dernier lieu est fort apparenté, il y a là tout un groupe d'édifices de transition, où se prépare, durant la seconde moitié du ix^e siècle, le type nouveau qui caractérisera le second âge d'or ².

Il ne nous est resté malheureusement aucune église qui soit documentairement datée du x^e siècle, et l'on a vu les raisons qui, à mon sens, empêchent d'attribuer à cette époque la Kilissé-djami. Deux constructions plutôt, à raison des ressemblances qu'elles offrent avec la Kazandjilar-djami, pourraient être attribuées à la fin du x^e ou au commencement du xi^e siècle. L'une est la Boudroun-

1. Kalinka et Strzygowski, *Die Cathedrale von Heraklea* (Jahreshefte d. österr. archaeol. Instituts, I, 1898. Beiblatt).

2. On a signalé récemment, à Triglia en Bithynie, une église de Saint-Étienne, que l'on date des environs de l'an 800, et où l'on voit un des plus anciens exemples du plan en croix grecque (Hasluck, *Bithynica*, dans *The Annual of the British School at Athens*, XIII, 1906-07). Cette date semble fort douteuse, l'identification du patrice Nicéas, sur laquelle elle se fonde, demeurant fort sujette à caution ; et la ressemblance du plan avec la Kilissé-djami indiquerait plutôt une époque plus récente. Sans doute l'existence d'un atrium est un trait archaïque, et le style des chapiteaux du portique semble assez ancien. Mais sont-ils contemporains de l'édifice ? Ceux de l'intérieur sont d'une tout autre facture.

djami à Constantinople¹ (fig. 201), renforcée à l'extérieur, comme Kazandjilar, de demi-colonnes en briques, dessinant, comme elle, nettement au dehors les lignes de sa structure, et comme elle couronnée d'une coupole à tambour octogonal assez trapu. Peu d'ornementation à l'extérieur : seuls, des cordons en dents de scie courent sous la toiture et suivent la courbe des arcades. A l'intérieur, quatre piliers portent une coupole à nervures ; les berceaux des grands arcs sont voûtés en arête. L'aspect d'ensemble est élégant, un peu lourd, malgré la hauteur des voûtes. Pourtant un effort visible apparaît pour produire plus de légèreté et de grâce : mais, pas plus qu'à Kazandjilar, d'ailleurs inférieure comme exécution, cette recherche n'a donné les résultats qu'on observe à Kilissé-Djami. Du même groupe je rapprocherai volontiers la Tschanli-Klissé², près de Tcheltek en Cappadoce : bâtie en pierre, elle présente, dans les arcades aveugles qui encadrent les ouvertures des façades et les étroites fenêtres du tambour, des combinaisons de briques et de mortier ; le tambour de la coupole, assez haut, est cependant lourd ; l'ensemble a quelque chose de massif. A l'intérieur, quatre piliers portent les arcs outrepassés qui soutiennent la coupole. Kazandjilar, daté de 1028, étant le point fixe, Boudroun-Djami semble un peu antérieur, Tschanli-Klissé un peu postérieur.

*Le groupe de l'Athos*³. — Les églises de l'Athos, Lavra, Iviron, Vatopédi, qui remontent à la fin du x^e ou au commencement du xi^e siècle, forment, avec leurs absides demi-circulaires terminant les bras latéraux de la croix, un groupe à part. Parmi elles, le catholicon de Lavra mérite une attention particulière. Il se distingue, en effet, de toutes les autres églises de l'Athos par ses proportions ramassées, ses voûtes larges et lourdes étroitement liées à la coupole, qui est la plus vaste de toutes celles de la Sainte-Montagne. Il est surtout remarquable par la ressemblance qu'il offre encore avec le type ancien de la basilique à coupole : il en a les tribunes au-dessus du narthex, les deux ailes débordant la nef ; sur sa façade extérieure, une série d'arcades reproduit la division en trois nefs de l'intérieur. Il ne s'en écarte que par les hémicycles appliqués sur les bas-côtés nord et sud. Tel qu'il est, il semble le

1. Pulgher, Gurlitt, Ebersolt, *loc. cit.*

2. Strzygowski, *Kleinasion*, 156 ; Ramsay-Bell, *loc. cit.*, 404 sqq.

3. Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern* ; Millet, *Recherches au Mont-Athos* (BCH, XXIX, 1905) ; Kondakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos*, Pétersbourg, 1902 (russe).

dernier anneau de la chaîne qui relie la basilique à coupole à l'église à croix grecque, et par là il mérite une place dans l'histoire de l'architecture byzantine. Le catholicon de Lavra, terminé vers 1004, servit de modèle aux églises d'Iviron et de Vatopédi. On rattacherait volontiers au même groupe, en la datant du XI^e siècle, l'église d'Eski-Séraï à Salonique, avec son sanctuaire triconque, ses formes un peu empâtées, son haut tambour polygonal décoré d'étroites arcades aveugles et soutenu par quatre contreforts placés aux angles du carré : les façades, dans les parties visibles, sont décorées au moyen de jeux de briques.

Le groupe des églises à trompes d'angle ¹. — Du XI^e siècle datent avec précision toute une série d'églises à trompes d'angle, Saint-Luc (commencement XI^e siècle), Saint-Nicodème d'Athènes (antérieur à 1044), Nea Moni de Chios (milieu du XI^e siècle), Daphni (fin du XI^e siècle). On a dit déjà les traits caractéristiques de cette série : la coupole assez large de diamètre, portée sur un tambour à seize pans, que renforcent encore à Daphni seize contreforts demi-circulaires, et offrant en conséquence un aspect déprimé et trapu ; le progrès que marque la Nea Moni par la multiplication des coupoles et l'arrangement plus savant des combinaisons d'équilibre ; la décoration assez riche (sauf à Daphni) des façades extérieures. On suit bien, dans ce groupe à part, l'évolution et les progrès de la construction byzantine au XI^e siècle.

Le XI^e siècle. — A côté de la grande église de Saint-Luc, la petite église de la Theotokos, par l'élégance de ses proportions, par sa svelte coupole, au tambour octogone, que soutiennent quatre minces colonnes de granit, par l'ingénieuse fantaisie de sa décoration extérieure, par le souple profil de ses toitures dessinant les lignes de la construction, réalise excellemment le type classique de l'église à pendentifs. Il semble bien qu'elle soit postérieure à sa massive voisine : on la mettrait volontiers à une date un peu antérieure à la Kilissé-Djami de Constantinople : toutes deux sont pour la deuxième moitié du XI^e siècle de bons exemplaires du type classique de l'église à croix grecque ².

1. Couchaud, *Choix d'églises byzantines en Grèce*, Paris, 1842 (Saint-Nicodème, pl. 11-13) ; Diehl, *l'Église et les mosaïques du couvent de Saint-Luc*, Paris, 1889 ; Schultz et Barnsley, *The monastery of Saint-Luke of Stiris in Phokis*, Londres, 1901 ; Strzygowski, *Nea Moni auf Chios* (BZ., V, 1896) ; Millet, *Le monastère de Daphni*, Paris, 1899.

2. Diehl, Schultz et Barnsley, *loc. cit.* ; Salzenberg, Pulgher, Gurlitt, Ebersolt, *loc. cit.*

L'époque des Comnènes. — Avec la fin du XI^e siècle, s'ouvre l'époque des Comnènes. Il y faut mettre à part tout d'abord deux édifices, l'église de la Panachrantos (Fenari-Issa-Mesdjid), formée de deux édifices accolés, dont l'un, celui du sud, semble dater de la fin du XI^e siècle, et l'église de Chora (Kahrié-Djami) reconstruite au commencement du XII^e siècle par la belle-mère d'Alexis Comnène¹



Fig. 209. — Constantinople. Zeirek-djami (église du Pantocrator). Phot. Ebersolt.

(fig. 345). Quatre robustes piliers en soutiennent la coupole, et l'espace carré qu'ils entourent se rattache presque directement à l'abside; sur les trois autres côtés du carré s'élèvent des nefs latérales, plus basses, voûtées en berceau. Dans ce plan caractéristique, Wulff retrouve justement le souvenir des basiliques à coupole et la tradition de Sainte-Sophie de Salonique ou de l'église de la Dormition à Nicée²: preuve remarquable de la variété des recherches auxquelles se complaisaient les architectes byzantins de ce temps.

Le Pantocrator. — La triple église du Pantocrator (Zeirek-

1. Pulgher, *loc. cit.*; Schmitt, *Kahrié-djami* (IIR., XI), Sofia, 1906.

2. Wulff, *loc. cit.*, 137-138; Schmitt, *loc. cit.*, p. 112 suiv.

Djami) construite vers 1124 par Irène, femme de l'empereur Jean Comnène, est le représentant caractéristique du plan à croix grecque au XII^e siècle ¹ (fig. 209). Les deux édifices qui, au nord et au sud, enserrant la chapelle où était enterré l'empereur Manuel Comnène, offrent la même disposition : une coupole centrale, de diamètre assez considérable, posée sur quatre grands arcs que portent quatre colonnes ². Dans l'église du nord, quatre calottes hémisphériques couvrent les angles du carré ; la même disposition se répète dans l'église du sud, où une haute coupole couronne en outre la travée centrale du narthex ; deux coupoles enfin, la seconde elliptique, surmontent la chapelle funéraire de Manuel Comnène. Ces diverses coupoles sont portées sur des tambours polygonaux (seize pans pour la grande coupole de l'église sud) de hauteur variable, mais en général assez élancés, s'achevant par des lignes droites sur lesquelles posent les toitures de la coupole ; dans les pans s'ouvrent de grandes fenêtres, séparées par des colonnettes appliquées aux arêtes du tambour. Chaque église s'achève par trois absides saillantes ; les absides principales sont à sept pans. A l'église du sud et à la chapelle, ces absides sont décorées de deux étages de niches creuses étroites et longues, semblables à celles qui ornent les absides de Gul-Djami. A l'église du nord, l'abside centrale s'ouvre par une élégante fenêtre trilobée. Les lignes extérieures de la construction, très accusées, se marquent par des frontons courbes correspondant aux voûtes des berceaux. L'intérieur, très dégagé, grâce aux colonnes qui soutiennent les grands arcs, grâce à la sveltesse des hautes arcades qui relient ces colonnes aux murs latéraux, grâce à l'élévation de la coupole, est d'un fort heureux effet. Des hémicycles ménagés aux côtés de la grande abside donnent à celle-ci une forme des plus élégantes. Jadis, une riche décoration de marbre, dont il reste quelques parties, revêtait les murailles ; un beau pavement, où les marbres et les porphyres se mêlent aux torsades de mosaïques, recouvre encore partiellement le sol ; on y voit aussi des figures représentant les exploits d'Hercule. Malgré la magnificence de cette parure, l'édifice lui-même est entièrement bâti en briques.

1. Salzenberg, Gurlitt, Ebersolt, *loc. cit.*

2. Dans l'église du nord, ces colonnes sont remplacées aujourd'hui par des piliers ; mais Gyllius, qui les vit encore en place au XVI^e siècle, dit qu'elles étaient en marbre thébaïque. Dans l'église du sud, les colonnes en granit rouge, qui existaient au XVI^e siècle, ont été remplacées par des colonnes en marbre blanc.

Petite Métropole d'Athènes) ; de belles dalles sculptées en forment les parapets. Les jambages enfin et les linteaux des portes sont en marbre blanc.

Ainsi l'extérieur des édifices s'égaie par les jeux multiples de la polychromie. En face des édifices civils, tels que Tekfour-Seraï ou



Fig. 205. — Parapet du dôme de Torcello.

la maison de Melnic, les absides de Saint-Luc (fig. 203), de Saint-Nicodème d'Athènes, de Kilissé-djami, offrent, au XI^e siècle, des exemples pittoresques de cette riche décoration ornementale. Salzenberg a cru remarquer que ce genre de décor disparaît, au moins à Constantinople, dans les constructions de l'époque des Comnènes (Pantocrator, Kahrié-djami). Si cette observation est exacte, elle ne l'est que partiellement. Les églises de Grèce du XII^e siècle (Nauplie, Merbaka) conservent des exemples charmants de cette décoration polychrome ; et elle subsiste merveilleusement riche, au XIV^e siècle, à l'abside des Saints-Apôtres à Salonique, à celle de Fetijé-djami, et dans plusieurs églises de Macédoine et de Grèce (Arta, etc.).

La décoration sculptée. — Parapets et chapiteaux ¹. — La décora-

1. Cattaneo, *L'architecture en Italie du VI^e au XI^e siècle*, Venise, 1891. H. von der Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig, 1903 ; Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig, 1891 ; Salzenberg, Pulgher, *loc. cit.*

tion sculptée n'est pas moins soignée. Elle est représentée d'abord par ces parapets sculptés qui garnissent les fenêtres ou forment des clôtures, et que l'on trouve encore en place à la Kilissé-djami (fig. 204), à Saint-Luc, à Torcello, à Kief, à Saint-Marc, ou réemployés dans la phiale de Lavra à l'Athos et sur les murailles de la



Fig. 206. — Parapet de la phiale de Lavra (Coll. Hautes Études, C. 139).

Petite Métropole d'Athènes. D'assez nombreux motifs sont empruntés à cette décoration zoomorphique et végétale, fort inspirée de l'Orient, que les iconoclastes avaient mise en honneur. Ce sont tantôt, comme à Skripou, des animaux fantastiques, courant dans des cercles au milieu de feuillages, tantôt des lions, des griffons ou des paons affrontés (Torcello, fig. 205), des fauves déchirant des cerfs (Saint-Luc), des aigles héraldiques, ou encore des oiseaux parmi des bordures de feuilles d'acanthé. Mais, à partir de la fin du x^e siècle, cette décoration disparaît. Les motifs géométriques, entrelacs de cercles et de losanges, qui, au ix^e et au x^e siècle, se mêlaient déjà aux figures d'animaux, reprennent, comme au v^e et au vi^e siècle, une place prépondérante, exclusive (fig. 206-207). Dans ces cercles ou ces losanges sont inscrits des rosaces, des étoiles, des fleurons, des boutons saillants ou des croix, tandis que des entrelacs capricieux se déroulent autour du motif central et le relient aux angles, qu'oc-

trouve dans les églises, assez insuffisamment connues encore, de l'île de Chypre¹ (églises à cinq coupoles disposées en croix : Peristerona près Nicosie et Hiéroskypos près Paphos ; églises à coupoles alignées sur une nef allongée : Saint-Barnabé près Salamine et Sainte-Croix) comme dans celles de Macédoine (Nérés, 1164). Partout il offre les mêmes traits : sur le thème de la coupole, qui demeure



Fig. 211. — Église de Merbaka (Coll. Hautes Études, B. 291).

caractéristique, les architectes byzantins brodent d'innombrables variations ; tout en réglant leurs constructions sur les grandes conceptions du VI^e siècle, ils s'efforcent d'y introduire plus de légèreté, de pittoresque, d'élégance. « Ce même rêve, dit M. Bayet, se retrouve sans cesse aux diverses époques de l'histoire de l'art. Quand l'architecture ionique eut produit ses œuvres les plus exquises, Pythios et ses disciples voulurent la doter de formes plus élancées et d'une parure plus riche encore. Quand nos maîtres d'œuvre du XIII^e siècle eurent élevé ces églises où l'élégance s'unit si bien à la solidité, leurs successeurs du XIV^e siècle, sans délaisser le système ogival, essayèrent d'innover à leur tour en donnant aux édifices une allure plus svelte et une ornementation plus compliquée². »

1. Enlart, *Manuel d'archéologie*, I, 210.

2. Bayet, *Art byzantin*, 131.

VI

LES ÉGLISES DE GÉORGIE ET D'ARMÉNIE

Il existe tout un groupe d'édifices, fort apparenté aux églises byzantines de notre période, et auxquels on a voulu, en ces dernières années, attribuer un rôle assez considérable dans la formation de



Fig. 212. — Athènes. Église de Saint-Théodore.

l'architecture religieuse du second âge d'or. Ce sont les églises d'Arménie et de Géorgie. Elles offrent cet avantage d'être assez exactement datées en général, et la question qui se pose à leur sujet les rend dignes d'une particulière attention.

Les monuments ¹. — Une des plus anciennes parmi elles est l'église de Pitzounda sur la côte de la mer Noire (fig. 213). On l'a longtemps attribuée à l'époque de Justinien : en fait elle date du x^e ou même du xi^e siècle. Elle a la coupole à pendentifs, portée sur un haut tambour percé de fenêtrés, les trois absides saillantes, la forme de la

1. Grimm, *Monuments d'architecture byzantine en Géorgie et en Arménie*. Pétersbourg, 1860 ; Kondakof et Tolstoï, *Rousskiia Drevnosti*, IV, Pétersbourg, 1891 ; Lynch, *Armenia*, Londres, 1901.

croix dessinée à l'extérieur par les toitures des quatre berceaux, les murs construits en briques et moellons alternés, bref tout ce qui caractérise les églises à croix grecque de ce temps. C'est une œuvre purement byzantine, d'un art visiblement importé.

D'autres édifices au contraire, surtout dans l'intérieur du pays,

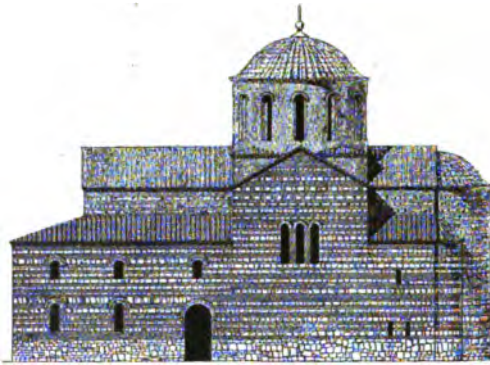


Fig. 213. — Église de Pitzounda (d'après Kondakof, *Rousskiia Drevnosti*).

sont d'un style plus original. Tels sont l'église d'Akthamar sur le lac de Van (x^e siècle) (fig. 214), celle de Sion à Aténi (x^e siècle), la grande cathédrale de Koutaïs, bâtie vers 1003, malheureusement ruinée par les Turcs en 1691, l'église de Nikortzmindà (milieu xi^e siècle), la belle église de Mokvi (fin xi^e siècle),

tels sont surtout les édifices de l'ancienne capitale arménienne, Ani. Sur le plateau, aujourd'hui désert et couvert de ruines, que l'Arpa-tchaï enveloppe de son profond ravin, plusieurs monuments fort intéressants subsistent. C'est la cathédrale, commencée vers la fin du x^e siècle, et achevée en 1010 (fig. 215); c'est la chapelle dodécagone de Saint-Grégoire, et la chapelle circulaire du Rédempteur, toutes deux du milieu du xi^e siècle; c'est enfin l'église de Saint-Grégoire (1215) (fig. 216) et le monastère de Khoska Vank (xi^e et xiii^e siècle). Bien d'autres monuments encore, datant du xii^e et du xiii^e siècle, se rencontrent en Arménie, l'église du couvent de Ghélat (entre 1089 et 1125), celles de Samtavis, d'Ikorta, d'Erta-tchmindà, etc. Tout cela forme un ensemble tout à fait digne d'attention.

Caractères de l'architecture arménienne. — Une chose y frappe d'abord : c'est la persistance de certaines traditions, par où ces édifices se rattachent aux monuments qu'entre le iv^e et le vi^e siècle l'art chrétien, sous l'influence orientale, bâtissait sur le haut plateau anatolien. Dans les plans, on trouve le souvenir de la basilique à coupole (Koutaïs, Mokvi, Bediâ, etc.) et de la construction à

plan central (Ani) ; le sanctuaire triconque se rencontre à Koutais ; le quatre-feuilles, imitant le modèle de Sainte-Ripsimé, s'observe à Martvili, à Aténi, où, entre les quatre chapelles des angles, quatre absides saillantes terminent en demi-cercle les branches de la croix. Les mêmes survivances apparaissent dans les formes. La coupole a à l'extérieur un aspect très particulier. Le tambour polygonal, assez haut, est surmonté d'un toit en forme de pyramide, très élevé, qui dissimule la coupole, et se dresse, comme une véritable tour, au centre de la construction. Les absides ne font point saillie sur l'extérieur de la façade, et sont simplement marquées par des fentes triangulaires assez profondes, creusées dans l'épaisseur du mur. A l'intérieur, on observe l'emploi de l'arc outrepassé, les piliers à faisceaux de pilastres ou à colonnes engagées. L'ornementation des murailles extérieures n'est pas moins caractéristique. Des arcades aveugles, étroites et hautes, les décorent (fig. 216) ; des sculptures ornementales, d'un



Fig. 214. — Église d'Akthamar (lac de Van), d'après Lynch, *Armenia*.

style riche et souvent un peu chargé, les couvrent de leurs entrelacs ; généralement la croix, colossale, se dessine à l'abside ; des figures parfois se mêlent à l'ornement (absides de Nikortzmina, d'Ertatchmina, fig. 217). Enfin, dans la technique, on constate l'emploi exclusif de la pierre de taille ; les hauts toits coniques eux-mêmes sont couverts de tuiles en pierre. Et ainsi ces églises de Géorgie et d'Arménie présentent un aspect très particulier, qui rappelle moins les types byzantins que les édifices romans d'Occident.

Assurément, à côté de ces survivances, d'autres traits purement byzantins apparaissent. Nombre d'églises sont construites sur le plan à croix grecque classique (Pitzounda, Lechné, Ghélat, etc.).

Mais, au total, on remarque dans l'architecture de ces régions un mélange d'éléments divers, qu'expliquent fort bien la position géographique et la condition politique du pays. Le voisinage de la Perse arabe y a introduit la décoration géométrique ; la prépondérance politique de Byzance y a fait pénétrer les formes nouvelles de son art. Ces importations se sont combinées avec de vieilles traditions indigènes soigneusement conservées. Ainsi est né un art original, qui, entre le x^e et le xii^e siècle, s'est manifesté en de nombreuses constructions.



Fig. 215. — Ani. Cathédrale (d'après Lynch, *Armenia*).

Byzance et l'Arménie. —

Ici se pose la question essentielle. Cet art arménien, tel qu'il nous apparaît, est-il vraiment tributaire de Byzance, ou bien au contraire a-t-il fourni quelques-unes de ses méthodes à l'art byzantin ?

Il y a quelques années, personne ne doutait de l'influence exercée par Byzance sur l'Arménie. Strzygowski a changé tout cela. Pour lui, l'avènement d'une dynastie arménienne, dans la personne de Basile I, sur le trône de Constantinople, aurait eu pour l'histoire de l'art des conséquences particulières, et le grand monument du nouveau règne, la Nea, procéderait de l'art arménien. Elle serait en conséquence « la création qui ouvrit des voies nouvelles sur le sol de Constantinople » (*die bahnbrechende Schöpfung auf dem Boden von Constantinopel*)¹, et le plan de l'église en croix grecque serait, par elle, originaire d'Arménie.

Il y a assurément dans ces théories quelque chose d'ingénieux et de séduisant. Il est incontestable qu'au ix^e et au x^e siècle, Byzance

1. Strzygowski, *Kleinasien*, 193. Cf. *Der Dom zu Aachen*, 40.

était pleine d'Arméniens. Une multitude d'aventuriers de ce pays venaient chercher fortune dans la capitale ; beaucoup d'entre eux y parvenaient aux grands emplois de l'administration, de l'armée, aux grandes charges de la cour. Des Arméniens occupaient le trône impérial même, Romain Lécapène, Nicéphore Phokas, Jean Tzimiscès. Entre l'Arménie et la capitale, c'était un incessant va-et-vient de généraux et de diplomates ; sans cesse les petits souverains d'Arménie étaient en visite au Palais-Sacré, sollicitant des alliances, des titres, des pensions. Race active et intelligente, avide et pauvre, l'Arménien se répandait à travers tout le monde oriental. On trouve, au x^e et au xii^e siècle, des peintres arméniens en Égypte, et d'autres à Jérusalem. A Constantinople, on rencontre des jurisconsultes arméniens, et même — ce qui importe davantage — des architectes. A la fin du x^e siècle, quand le tremblement de terre de 989 ruina la coupole de Sainte-Sophie, des architectes arméniens



Fig. 216. — Ani. Église de Saint-Grégoire (d'après Lynch, *Armenia*).

travaillèrent à la restauration. Parmi eux était un certain Tiridate, qui est précisément l'architecte de la cathédrale d'Ani.

Il est incontestable, d'autre part, que certaines églises byzantines présentent des plans qui rappellent les édifices arméniens. On cite en particulier les sanctuaires triconques que l'on trouve, à la fin du x^e siècle, dans les plus anciennes églises de l'Athos, dont l'une, on le remarque justement, fut bâtie par des Ibériens (Iviron) ; et on observe enfin que cet art d'Arménie, si original et si fécond au x^e et xii^e siècle, n'eût point pu conserver cette originalité, s'il avait été dominé par Byzance.

Les faits qui viennent d'être indiqués sont certains : sont-ils pourtant absolument probants ? Je ne le pense point. C'est un fait aussi

que, dans toute rencontre de deux civilisations, c'est la plus avancée qui exerce son influence sur l'autre : or on ne niera point que la Constantinople du x^e siècle ne fût singulièrement supérieure à l'Arménie. Par ailleurs, il entre dans ces raisonnements une forte part d'hypothèse. Nous sommes assez mal renseignés en somme — Strzygowski lui-même est obligé de l'avouer — sur l'édifice essen-

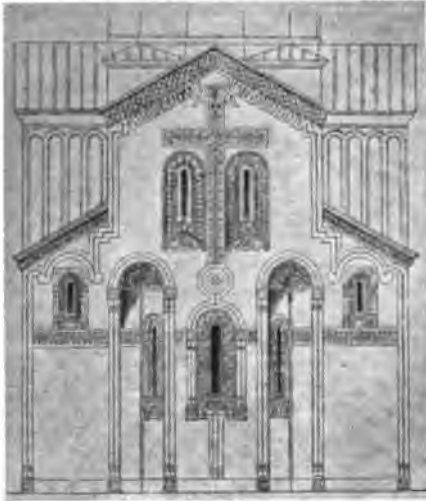


Fig. 217. — Ertatchminda. Abside (d'après Kondakof, *Rousskiia Drevnosti*).

tiel autour duquel tourne le débat, sur les dispositions architecturales de la Nouvelle-Église : si bien qu'il est malaisé de savoir si elle avait quelque rapport avec l'art arménien. Le plan triconque, d'autre part, a fort bien pu venir à l'Athos directement de Constantinople, où on le trouve en usage dès le vii^e et jusqu'au ix^e siècle. Et enfin certains édifices arméniens, loin d'avoir inspiré les architectes byzantins, apparaissent tout aussi bien comme des variantes intéressantes apportées par des constructeurs ingénieux

aux types apportés de Constantinople, soit à l'église à trompes d'angle, soit à l'église à croix grecque.

La question posée demeure donc obscure. Tout ce qu'on peut et doit accorder, c'est que les vieilles traditions de l'art asiatique conservées dans le pays arménien, les influences orientales dues au voisinage du monde musulman, ont contrebalancé dans ces régions l'influence byzantine, et produit, entre les mains d'architectes habiles et capables de création, un art qui, tout en devant beaucoup à Byzance, n'est point une copie servile de l'art byzantin. Ce qu'il faut dire en outre, c'est que, si cet art n'a donné rien d'essentiel à Byzance, il a dû toutefois à ses qualités propres d'avoir vers d'autres directions une curieuse expansion. La Géorgie a imité l'Arménie, et de là, contournant le domaine byzantin, le courant a atteint la

Russie et les Slaves du Sud. Entre le plan de Mokvi et celui de Sainte-Sophie de Kief, il y a une analogie remarquable, et on a pu se demander si la vieille église russe n'était pas l'œuvre d'un arménien plutôt que d'un byzantin. Parallèlement à l'art de Constantinople, l'Arménie, tributaire au reste de Byzance, a contribué à répandre dans le monde oriental les méthodes de l'art chrétien.

CHAPITRE IV

LA DÉCORATION INTÉRIEURE DES ÉGLISES, L'ORDONNANCE DE LA DÉCORATION. FORMATION D'UNE ICONOGRAPHIE NOUVELLE.

- I. Formation d'un nouveau système décoratif. Les mosaïques de la Nouvelle-Église. Les mosaïques des Saints-Apôtres. — II. L'ordonnance de la décoration. Signification symbolique de l'église. Les coupoles. Le sanctuaire. Les nefs et le narthex. Le cycle des grandes fêtes. Objet nouveau de la décoration. — III. L'iconographie nouvelle. Les compositions. Le cycle de l'Ancien Testament. Le cycle apocalyptique. Le cycle évangélique. La vie de la Vierge. Les types. Caractère de l'iconographie nouvelle.

Par les formes de leur architecture comme par leur décoration extérieure, les églises byzantines du ix^e au xii^e siècle diffèrent assez sensiblement de celles du vi^e. La décoration intérieure des édifices sacrés semble au contraire, à la première vue, n'avoir point changé. C'est le même déploiement de luxe, la même recherche de l'impression magnifique, produite à la fois par la richesse des matériaux et les combinaisons ingénieuses de la polychromie. Ce sont les mêmes pavements historiés, les mêmes revêtements de marbre et de plaques de métaux précieux, la même élégance du décor ornemental, finement ciselé et parfois rehaussé de couleurs, surtout c'est le même éblouissement des mosaïques à fond d'or tapissant les coupoles et les voûtes de l'église. Mais si, du point de vue esthétique, cette décoration ne s'est point modifiée dans ses éléments essentiels, les idées qui l'inspirent et qui en règlent l'ordonnance sont assez différentes; un système nouveau de décoration se montre à Constantinople peu d'années après la fin de la querelle des images, et avec lui une iconographie nouvelle apparaît.

I

FORMATION D'UN NOUVEAU SYSTÈME DÉCORATIF

Les mosaïques de la Nouvelle-Église. — C'est sous le règne de Basile I (867-886) que se rencontre la première formule précise de

la nouvelle ordonnance décorative. Les mosaïques de la Nea ont depuis longtemps disparu, comme l'édifice lui-même : mais un sermon du patriarche Photius nous en fait bien connaître la disposition. Au sommet de la coupole principale, resplendissait l'image du Christ Pantocrator, « embrassant le monde de ses regards et en méditant le gouvernement » ; autour de ce médaillon central, dans des zones concentriques, des anges montaient la garde autour du divin maître. A l'abside, rayonnait la figure de la Vierge orante, « étendant sur nous ses mains immaculées et priant pour le salut de l'empereur et pour son triomphe sur ses ennemis ». Dans l'église enfin, un chœur d'apôtres, de martyrs, de prophètes et de patriarches « remplissait et embellissait tout l'édifice », et le monument entier, aux arcades, aux berceaux, à la voûte des cinq coupoles, était couvert de figures se détachant sur des fonds d'argent ou d'or, et brillait « comme le firmament constellé d'étoiles ¹ ».

Les mosaïques des Saints-Apôtres. — Les textes nous font pareillement connaître une autre œuvre qui date peut-être du temps de Basile I et qui n'était pas moins caractéristique. L'église des Saints-Apôtres, bâtie par Justinien, se trouvait en fort mauvais état ; vers la fin du ix^e siècle, elle menaçait ruine et elle avait perdu toute sa beauté première. L'empereur, dit son biographe, la refit « neuve et brillante ». De l'édifice ainsi restauré et des mosaïques qui le paraient, nous avons conservé deux descriptions fort circonstanciées : l'une est un poème de Constantin le Rhodien et date du commencement du x^e siècle ; l'autre, beaucoup plus complète, est l'œuvre de Nicolas Mésarités, et fut composée entre 1199 et 1203 ².

Les mosaïques de l'église des Saints-Apôtres passaient au x^e siècle pour les plus remarquables qu'il y eût à Constantinople ; elles surpassaient, dit-on, en beauté celles même de Sainte-Sophie. Au sommet de la coupole principale, le Christ Pantocrator était figuré en buste ; autour de ce « soleil », dans une bande concentrique, étaient rangés la Vierge et les apôtres. Sur les grands arcs qui soutenaient cette coupole, à la voûte des quatre autres coupoles, sur les murs enfin de l'édifice, une série de sujets représentaient les épisodes de l'histoire du Christ et des apôtres. Ils étaient distribués, semble-t-il, en quatre groupes, correspondant aux quatre branches de la croix. Au nord, c'étaient les scènes antérieures à la Passion, avec la

1. Dans les galeries voûtées qui menaient aux portes nord et sud de l'église, d'autres mosaïques représentaient « les luttes et les combats des martyrs ».

2. Heisenberg, *Die Apostelkirche*, Leipzig, 1908.

Transfiguration au sommet de la coupole ; à l'est, c'était la Passion, où la Crucifixion tenait la place principale ; au sud, c'étaient les épisodes évangéliques consécutifs à la résurrection, parmi lesquels l'Ascension sans doute occupait la coupole ; dans le bras occidental enfin, les apôtres évangélisant les peuples étaient figurés sur les murailles, dominés à la coupole par l'imposante représentation de la Pentecôte. Tous ces sujets se déroulaient à partir du bras nord de la croix, de gauche à droite et de bas en haut ¹.

Malheureusement il est assez malaisé de déterminer si cette décoration datait du siècle de Justinien ou de celui de Basile I. Heisenberg donne des raisons assez fortes pour l'attribuer au ^{vi}^e siècle ². C'est en particulier un fait très remarquable que la Descente du Christ aux limbes, sujet constamment représenté à partir du ^{ix}^e siècle, manquait certainement dans les mosaïques des Saints-Apôtres, et que la Résurrection était figurée par l'épisode des Saintes Femmes au tombeau. Et, d'autre part, il n'est plus aujourd'hui possible de croire, comme le donnait à penser le texte mutilé de Constantin le Rhodien, que ce cycle de mosaïques représentait, groupées autour de l'image du Christ, les grandes fêtes de l'année liturgique ³. Cette décoration semble avoir eu pour objet bien plus de raconter les scènes de l'Évangile que d'exprimer des idées dogmatiques, et cette tendance historique correspond mieux à l'esprit du ^{vi}^e siècle qu'à celui du ^{ix}^e. Et pourtant l'ensemble de cette ordonnance trahit, non seulement une recherche de l'effet pittoresque, mais une conception voulue et profonde, qui surprend un peu au temps de Justinien. La manière dont les coupoles expriment, autour du buste du Christ, les scènes qui mettent en relief la nature divine du Sauveur (Transfiguration, Ascension, Pentecôte), la place éminente faite à la Crucifixion dans le sanctuaire, s'accordent bien avec le système décoratif qui se crée à partir du ^{ix}^e siècle. L'image du Pantocrator, telle que la décrit avec précision Nicolas Mézaritès, avec son vêtement bleu strié d'or, son air menaçant et sévère, son attitude de juge prêt à redescendre sur la terre, correspond au type habituel du ^x^e et du ^{xi}^e siècle, et la place qu'il occupe au sommet de la coupole principale est pareillement un trait caractéristique de la nouvelle ordonnance décorative. La façon dont, autour de ce motif central, les arcs de la grande coupole groupent les scènes montrant le Christ parmi les Apôtres (Cène,

1. Cf. sur cette disposition, Heisenberg, *loc. cit.*, 140-165.

2. *Ibid.*, 168-171.

3. Millet, *Art byz.*, 190.

Incrédulité de Thomas, Mission des apôtres) n'est pas moins digne d'attention ; et la liste des apôtres représentés, qui, aux douze disciples historiques, substitue huit apôtres augmentés des quatre évangélistes, est celle qui apparaît presque constamment dans les monuments du x^e et du xi^e siècle. Il n'est pas jusqu'à ce détail pittoresque et réaliste de l'artiste se représentant dans la scène des Saintes Femmes, « dans le costume et sous l'aspect extérieur qu'il avait en son vivant », qui n'étonne un peu au vi^e siècle. Et Heisenberg lui-même est obligé d'accorder que cette décoration, par certaines intentions théologiques qu'on y observe, « forme un acheminement vers l'art du moyen âge byzantin, dont l'objet essentiel est de servir les fins pratiques d'une dogmatique fixée en formules précises et immuables ¹ ».

Quoi qu'il en soit, l'ordonnance des mosaïques des Saints-Apôtres apparaît comme quelque chose d'assez nouveau, où se trahit la main d'un grand artiste, et telle qu'elle est, elle achemine visiblement au système décoratif qui, à partir du ix^e siècle, mettra en relief, parmi les épisodes évangéliques, ceux qui se rapportent aux grandes fêtes du Christ ; et ainsi elle prépare, en somme, à côté de l'ordonnance de la Nea, « une autre formule précise, solide, qui complète la première, et par la suite se combinera avec elle ² ». De cette combinaison sortira l'iconographie nouvelle, qui dominera désormais l'art byzantin.

II

L'ORDONNANCE DE LA DÉCORATION ³

Aujourd'hui, quand on entre dans une de ces grandes églises byzantines, Saint-Luc ou Daphni, Saint-Marc de Venise (fig. 218) ou la Chapelle palatine, parées de la base au sommet de mosaïques étincelantes, entre cette multitude de figures saintes et de scènes évangéliques, l'œil étonné se perd tout d'abord. Ce serait pourtant une grave erreur de croire que le hasard seul a déterminé la disposition de ce magnifique ensemble : une pensée profonde inspire l'ordonnance des sujets, une règle presque invariable en a fixé le groupement (fig. 219).

1. Heisenberg, *loc. cit.*, p. 170.

2. Millet, *Art byz.*, 190.

3. Millet, *Daphni* ; Brockhaus. *Die Kunst in den Athos-Klöstern.*

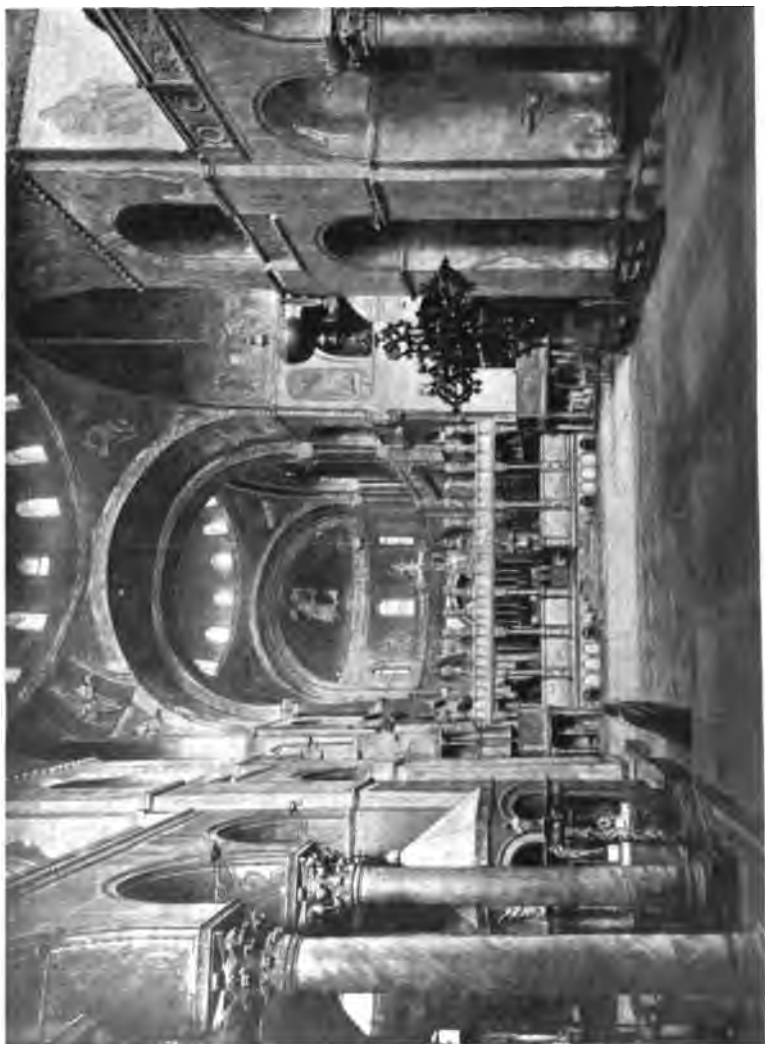


Fig. 218. — Saint-Marc de Venise. Intérieur.

Signification symbolique de l'église. — Dès le VII^e siècle, les Pères de l'Église grecque avaient attribué une signification symbolique à l'église et à ses différentes parties. « L'église, écrit un théologien grec du VIII^e siècle, est le ciel sur la terre, le lieu dans lequel le Dieu céleste demeure et se meut... L'église, ajoute-t-il, a été préfigurée dans la personne des patriarches, fondée dans celle des apôtres, annoncée dans celle des prophètes, ornée dans celle des évêques, consommée dans celle des martyrs. » Ces indications des liturgistes ne seront point perdues pour l'artiste : aussi bien, on le sait, pour un byzantin, l'image religieuse n'est point un simple objet d'art ; elle a une valeur plus haute, un sens plus profond ; le peintre s'appliquera donc volontiers à traduire par ses compositions les idées des théologiens. Chaque partie de la décoration aura

désormais une intention symbolique : chaque groupe de saints, chaque cycle de scènes occupera dans l'édifice sacré une place spéciale, et jouera un rôle nettement défini dans la grande démonstration théologique que l'église a pour charge de présenter aux yeux des fidèles ; bien plus, chaque partie de l'édifice sacré formera même un domaine particulier, ayant sa signification propre : un grand principe religieux domine tout l'ensemble du système décoratif.

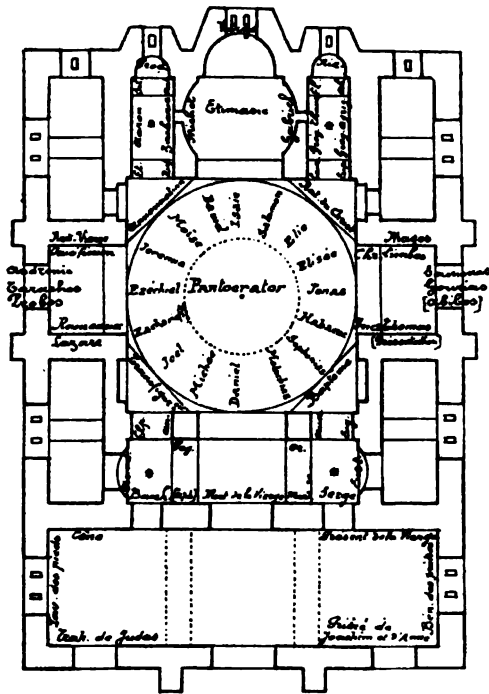


Fig. 219. — Disposition des mosaïques dans l'église de Daphni (d'après Millet, *Daphni*).

Les coupoles. — Au sommet des coupoles, à la partie haute des voûtes, c'est le ciel. Le Christ y figure dans sa gloire, environné



Fig. 220. — Christ et archanges. Mosaïques de la coupole de Sainte-Sophie de Kief.

d'archanges qui, en costume de parade, montent la garde autour de lui, la lance au poing (fig. 220) ; au-dessous des anges, prennent place, parfois les apôtres, plus souvent les prophètes, qui, dans les

textes sacrés inscrits sur les parchemins qu'ils déroulent, portent témoignage de la toute-puissance du Seigneur et annoncent la



Fig. 221. — Pentecôte et Madone. Mosaïques de Saint-Luc
(Coll. Hautes Études, B. 282).

venue de son règne. Ce Christ-roi a un aspect particulier. « On dirait, écrit Photius, à propos de l'image de la Nea, qu'il inspecte

la terre, qu'il en médite l'ordonnance et le gouvernement. Ainsi le peintre a voulu exprimer par des formes et des couleurs la sollicitude du Demiurge. » Et, en effet, ce n'est plus ici le Christ évangélique, le Sauveur doux et tendre ; c'est le créateur, le maître du monde, le Pantocrator, image du Dieu invisible, avec lequel il se confond. C'est ce que montrent clairement les inscriptions qui accompagnent sa figure. Il est « l'ancien des jours » (ὁ πάλαιος τῶν ἡμερῶν), et « le ciel est son trône » ; il est à la fois le Père et le Fils, et l'image qui le représente proclame avec éclat le dogme de la consubstantialité.

Le sanctuaire. — Derrière l'iconostase, c'est le sanctuaire où, à l'abri des portes closes, le prêtre célèbre le saint sacrifice. Ici encore, une idée liturgique inspire la décoration. A la conque de l'abside, la Vierge est placée, tantôt orante et symbolisant l'Église en prière, plus souvent assise et tenant l'Enfant sur ses genoux, représentant alors l'Église, « trône animé du Tout-Puissant » (fig. 221). Les deux archanges Michel et Gabriel, en grand costume d'apparat, lui font d'ordinaire cortège. Depuis que le Christ est allé bénir au sommet des coupes, la Madone règne en maîtresse à la place jadis réservée au Sauveur dans le fond des absides, et elle y restera désormais. Aussi bien cette place d'honneur lui revient naturellement, puisqu'elle est, après le Christ, la première personne dans la hiérarchie céleste, « supérieure à toutes les puissances du ciel », comme le proclament les conciles, « plus haute que les cieux », comme le déclare la liturgie. Elle aussi, comme son divin fils, doit donc avoir un trône dans le ciel. Et c'est le ciel pareillement et la gloire du Christ qu'évoque la voûte en avant de l'abside, lorsque, par un symbole significatif, elle montre le trône du Christ préparé pour le Jugement dernier. C'est la représentation qu'on nomme l'Hétimasie, et ce trône vide où le Christ viendra s'asseoir parmi les apôtres rappelle à la fois, par les instruments de la passion qui l'environnent, sa première résurrection et annonce sa « seconde venue ».

Les autres figures de la décoration du sanctuaire nous ramènent du ciel sur la terre : elles se rattachent toutes au mystère de l'Eucharistie (fig. 222). Autour de la sainte table où officie le prêtre, se rangent les grands prêtres, prédécesseurs et figures du Christ (Abraham, Aaron, Melchisédech), les évêques ses représentants, parmi lesquels les grands docteurs du IV^e et du V^e siècle occupent une place prééminente, les diacres associés aux évêques, tous ser-

vant de modèle et d'exemple au pontife qui célèbre à l'autel. Enfin des scènes empruntées à l'Ancien Testament (Daniel entre les



Fig. 222. — Monreale. Mosaïques de l'abside du dôme (Phot. Incorpora).

lions, les trois jeunes Hébreux dans la fournaise) rappellent les grandes vérités que traduit la célébration du divin mystère et prennent place parfois dans les petites absides latérales. Le même esprit, la même intention ont donné naissance à d'autres sujets fré-

quemment représentés à la courbe des absides. C'est le Christ donnant la communion aux apôtres, sous les deux espèces du pain et du vin (fig. 223), ou célébrant lui-même, avec l'assistance des anges vêtus en prêtres et en diacres, le saint sacrifice, ou, comme les inscriptions dénomment cette scène, « la divine liturgie ». Ces



Fig. 223. — Communion des apôtres. Mosaïque de Serrès (d'après Perdrizet et Chesnay, *Mon. Piot*, t. X).

représentations font, au fond de l'église, une frise magnifique se déroulant aux yeux de l'officiant, et montrent avec force comment, dans ce sanctuaire isolé de l'église, tout se rattache à l'Eucharistie.

Les nefs et le narthex. — Ainsi l'Église céleste a la coupole pour domaine, l'Église terrestre, dans sa manifestation la plus haute, occupe le sanctuaire. En face de cette image du monde intelligible, le reste de l'édifice sacré figure le monde sensible. On y trouve, d'une part, les saints de toute sorte, chefs à des titres divers de l'Église terrestre, répartis dans les différentes parties de la construction en une exacte hiérarchie proportionnée à leur importance.

Près de l'entrée, ce sont les moines, héros de l'ascétisme ; plus loin, les martyrs, soutiens de la religion ; ailleurs, les diacres et les évêques ; à la courbe des grands arcs qui soutiennent la coupole, les saints guerriers, Démétrius, Georges, les deux Théodores, etc., montant une garde d'honneur ; aux pendentifs, les évangélistes, formant comme un lien entre la terre et le ciel. D'autre part, sur les parois de l'église et dans le narthex qui complète l'église, les grandes fêtes de la religion (*θεσποτικὰ ἑορτά*), expression du dogme, sont figurées par douze sujets, qui prennent vite une place prééminente dans la succession des épisodes de la vie du Christ et de la vie de la Vierge. Ce sont l'Annonciation, la Nativité, la Présentation (fig. 224), le Baptême (fig. 225), la Résurrection de Lazare, la Transfiguration, l'Entrée à Jérusalem, la Crucifixion, la Descente aux Limbes, l'Ascension, la Pentecôte et la Mort de la Vierge.

Le cycle des grandes fêtes. — Parmi ces compositions, deux surtout sont importantes : « L'Église, dit un théologien, figure la Crucifixion et la Résurrection du Christ. » Deux scènes, en conséquence, seront mises particulièrement en valeur, le Crucifiement (fig. 226) et la Descente aux Limbes (fig. 227), « puisqu'elles montrent aux yeux les mystères que l'église symbolise et qu'elles en expriment la signification mystique ¹ ». On leur réserve donc une place à part, bien en vue, à Saint-Luc, aux côtés du Christ, dans les deux panneaux du narthex qui font face à l'entrée, à Daphni, dans l'église même, sur les deux panneaux orientaux des chœurs, de façon à saisir l'attention des fidèles qui s'avancent vers le sanctuaire. On traite ces deux scènes avec une attention toute spéciale. Constantin le Rhodien, parlant de la Crucifixion des Saints-Apôtres, écrit : « Le sujet a été traité avec un soin particulier par le peintre, comme ne l'a été aucune autre des compositions qu'il a tracées dans l'église. » Et autour de ces deux points fixes, se déroule dans un ordre invariable, qui va de la gauche à la droite de l'église, la succession des grandes fêtes, « magnifique calendrier de mosaïque », qui rappelle aux fidèles « moins les récits des livres saints que les hymnes des recueils de prières ² ».

D'autres épisodes évangéliques complètent à titre accessoire cette décoration dogmatique. Le Lavement des pieds et l'Incrédulité de Thomas accompagnent à Saint-Luc et à Daphni la Cruci-

1. Millet, *Daphni*, p. 93.

2. Bertaux, *Les mosaïques de Daphni* (Gaz. des Beaux-Arts, 1901, I, p. 263).

fixion et la Descente aux limbes ; l'Adoration des Mages ou la Trahison de Judas figurent près de la Nativité et de l'Entrée à Jérusalem ; au mur occidental de l'église une vaste composition, représentant le Jugement dernier, complète le cycle des fêtes et achève cet ensemble systématique, où, selon l'expression d'un théologien,



Fig. 221. — La Présentation. Miniature de l'évangile d'Iviron.
(Coll. Hautes Études, B. 62).

« tous les mystères de l'Incarnation du Christ sont représentés, depuis l'arrivée de l'archange Gabriel auprès de la Vierge jusqu'à l'Ascension du Seigneur et sa Seconde Venue ». Dans le narthex enfin, et parfois dans l'église, les épisodes de la vie de la Vierge, inspirés des évangiles apocryphes, prennent une place presque égale à celle qu'occupent les scènes de la Passion. Enfin, au tympan de la porte qui conduit dans l'église, le Christ est figuré, tantôt

en buste, tantôt trônant, avec le fondateur de l'église prosterné à ses pieds.



Fig. 225. — Le baptême du Christ. Miniature de l'évangile d'Ivroun
(Coll. Hautes Études, B. 61).

Sans doute, il ne faut point s'exagérer la rigueur de cette ordonnance. A côté des indications dogmatiques que fournit le

théologien, il faut compter avec les combinaisons qu'inspirent à l'artiste la structure de l'église qu'il doit décorer et les règles du goût. On remarque plus d'une variante dans la disposition des douze grandes fêtes; à Saint-Luc, à Daphni, quatre d'entre elles (et ce ne sont pas absolument les mêmes) occupent les trompes de la coupole; à Saint-Luc, les deux scènes les plus importantes ont été, faute d'autres panneaux bien exposés, placées dans le narthex d'une façon assez inattendue. A Chios, où huit niches se creusent au-dessous de la coupole, sept des grandes fêtes, auxquelles se joint, de manière assez imprévue, la Déposition de croix, occupent ces huit trompes; quatre autres, Lazare, l'Entrée à Jérusalem, l'Ascension et la Pentecôte, ont trouvé place dans le narthex. Très fréquemment, comme aux Saints-Apôtres, l'Ascension et la Pentecôte sont réservées pour la décoration des coupoles, chose assez naturelle, puisque ces épisodes sont des manifestations de la nature divine du Christ. On pourrait aisément multiplier ces exemples. Pourtant, malgré ces divergences de détail, une idée maîtresse domine toute l'ordonnance, traduisant aux yeux des fidèles la doctrine de l'Église, dans ses épisodes les plus glorieux, dans ses représentants les plus illustres, dans ses plus saints mystères, dans ses plus splendides apothéoses. C'est cette idée maîtresse qui inspire la décoration de toutes les églises byzantines, aussi bien à Saint-Luc ou à Daphni que dans les églises plus récentes de l'Athos. Dès le ^x^e siècle, une tradition s'impose à la fantaisie des artistes; des principes s'établissent qui sont appliqués, on le verra, jusque dans les plus modestes chapelles; et ces principes, qui se maintiendront désormais immuables, sont, dès l'origine, presque identiques aux règles que le moine Denys codifiera plus tard dans le célèbre *Guide de la peinture*.

Objet nouveau de la décoration. — Au ^v^e, au ^{vi}^e siècle, dans les basiliques de Ravenne et de Rome, la décoration des édifices sacrés avait pour objet essentiel de célébrer le triomphe de l'Église, et plus encore d'instruire les fidèles des beautés de l'histoire évangélique, afin que, selon le mot d'un Père de l'Église, « ceux qui ne connaissent pas les lettres et ne peuvent lire les Saintes Écritures apprennent par ces peintures les belles actions de ceux qui ont servi Dieu fidèlement ». Aucune règle trop rigide ne bridait alors la liberté de l'artiste, aucune intention dogmatique ou symbolique ne lui imposait une ordonnance précise. Au ^{vi}^e siècle, on rencontre jusque dans le sanctuaire, mêlés aux

plus hautes personnes divines, les évêques locaux, fondateurs de l'église, et des personnages profanes même, comme Justinien et Théodora. A partir du ix^e siècle, tout cela est changé. La décoration prend une signification liturgique ; l'église est la figure du dogme, dont ses murs offrent l'expression complète et bien ordonnée. Aussi tout ce qui ne sert point à la démonstration, tout ce qui est fantaisie profane, disparaît ou du moins est relégué à une place accessoire. Les portraits des fondateurs émigrent de l'abside dans le narthex et y figurent dans une attitude souvent très humble, prosternés aux pieds de la divinité. La décoration se préoccupe essentiellement d'initier les fidèles aux mystères du monde suprasensible. « L'image ne raconte plus des actions édifiantes à des foules à peine converties ; elle exprime le dogme, elle traduit les paroles ou les rites de la liturgie. Au iv^e siècle, l'histoire avait succédé au symbole naïf ; maintenant elle fait place à la théologie ¹. »

III

L'ICONOGRAPHIE NOUVELLE

Les compositions. — Cette modification dans les idées qui président à l'ordonnance de la décoration entraîne naturellement une modification parallèle dans le choix des compositions présentées à la vénération des fidèles, et donne naissance à une iconographie nouvelle.

Le cycle de l'Ancien Testament. — Au v^e et au vi^e siècle, on l'a vu, une grande place était faite dans la décoration aux scènes de l'Ancien Testament. On les retrouve encore, dans toute l'ampleur de leur développement, en quelques églises byzantines d'Occident, à la Chapelle palatine de Palerme, à la cathédrale de Monreale, dans le narthex de Saint-Marc de Venise. Mais, dans l'Orient propre, exception faite des quelques épisodes qui se rattachent à l'Eucharistie, le cycle perd son importance ; il s'appauvrit et tend à disparaître.

Le cycle apocalyptique. — De bonne heure aussi, on le sait, l'art chrétien s'était inspiré des visions apocalyptiques. Il avait pris plaisir à exprimer les idées qui se rattachent à la fin du monde, au Jugement dernier, à la Seconde Venue du Christ. Ces thèmes trou-

1. Millet, *Art byz.*, 203.

vaient une place naturelle dans l'ensemble dogmatique que formait maintenant la décoration : ils se conservèrent donc, en se transformant et se développant. Ainsi naquirent toute une série de compositions caractéristiques : l'Hétimasie, qui figura le trône préparé pour le Christ, et où il viendra s'asseoir au jour du jugement ¹ ; la Déisis ou Prière, où le Christ, juge suprême, est représenté entre la Vierge et le Prodrome, intercédant tous deux pour l'humanité ² ; enfin et surtout la colossale scène du Jugement dernier, que le vi^e siècle, à Saint-Apollinaire-Neuf, ne connaissait que sous la forme symbolique du berger séparant les brebis et les bœufs, et qui devient, à partir du viii^e siècle, l'image redoutable et terrifiante où le Christ apparaît dans les nuées, trônant parmi les apôtres, pour juger les vivants et les morts qu'éveille la trompette de l'archange, où les joies du paradis réservées aux élus s'opposent aux tourments des damnés emportés par le fleuve de feu, engloutis dans l'Hadès, où ils sont la proie de Satan et de ses démons ³.

Le cycle évangélique ⁴. — Mais surtout le cycle évangélique se développe largement et se modifie. Au v^e ; au vi^e siècle, l'Évangile, à Saint-Apollinaire-Neuf par exemple, était raconté verset par verset ; c'étaient en quelque manière les pages d'un volume qui se déroulait sur le mur, présentant les épisodes sacrés dans leur succession chronologique. Maintenant l'ordre des temps est rompu : quelques scènes se détachent, correspondant aux grandes fêtes de l'année ; et pour les représenter, on imaginera toute une série de compositions nouvelles. Assurément, plusieurs de ces thèmes ont une origine fort ancienne, et leur disposition ne change point : l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des Mages, le Baptême, les Rameaux sont fixés depuis le iv^e siècle dans leurs traits essentiels ⁵ ; la Cène et l'Incrédulité se montrent, dès le vi^e, sous leur aspect définitif ⁶. D'autres, comme la Transfiguration, qui apparaissent au

1. Durand, *Étude sur l'Étimasia*, Chartres, 1867.

2. Kirpicnikof, *La Déisis en Orient et en Occident* (Journ. du Minist. de l'instruction publique, 1893) (russe).

3. Voss, *Das jüngste Gericht* (Beitr. z. Kunstgesch., VIII), Leipzig, 1884 ; Jessen, *Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michel-Angelo*, 1909.

4. Rohault de Fleury, *L'Évangile* ; Tours, 1874, Pokrovsky, *L'Évangile*. Pétersbourg, 1892 (russe).

5. Millet, *Quelques représentations byzantines de la salutation angélique* (BCH, XVIII, 1895) ; Max Schmidt, *Die Darstellung der Geburt Christi in der bild. Kunst*, Stuttgart, 1890 ; Noack, *Die Geburt Christi in der bild. Kunst*, Darmstadt, 1894 ; Kehrer, *Die heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst*, Leipzig, 1909 ; Strzygowski, *Iconographie der Taufe Christi*, Munich, 1885.

6. Dobbert, *Die Darstellung des Abendmahles durch die byz. Kunst* (Repert. f. Kunstwissenschaft, XV, 1892).

vi^e siècle, se modifient légèrement au ix^e siècle. D'autres enfin se créent. A la Crucifixion, figurée dès le v^e siècle, mais où l'on



Fig. 226. — La Crucifixion. Mosaïque de Daphni (Coll. Hautes Études, B. 334).

n'osera qu'à partir du ix^e siècle montrer le Christ nu et mort ¹, s'oppose la Résurrection, non plus représentée, comme à l'origine, par la scène des Saintes Femmes au tombeau, mais par la belle

1. Reil, *Die frühchristl. Darstellungen der Kreuzigung Christi*, Leipzig, 1904.

composition de la Descente aux limbes ou Anastasis, qui apparaît au commencement du ix^e siècle. Le Sauveur, tenant la croix

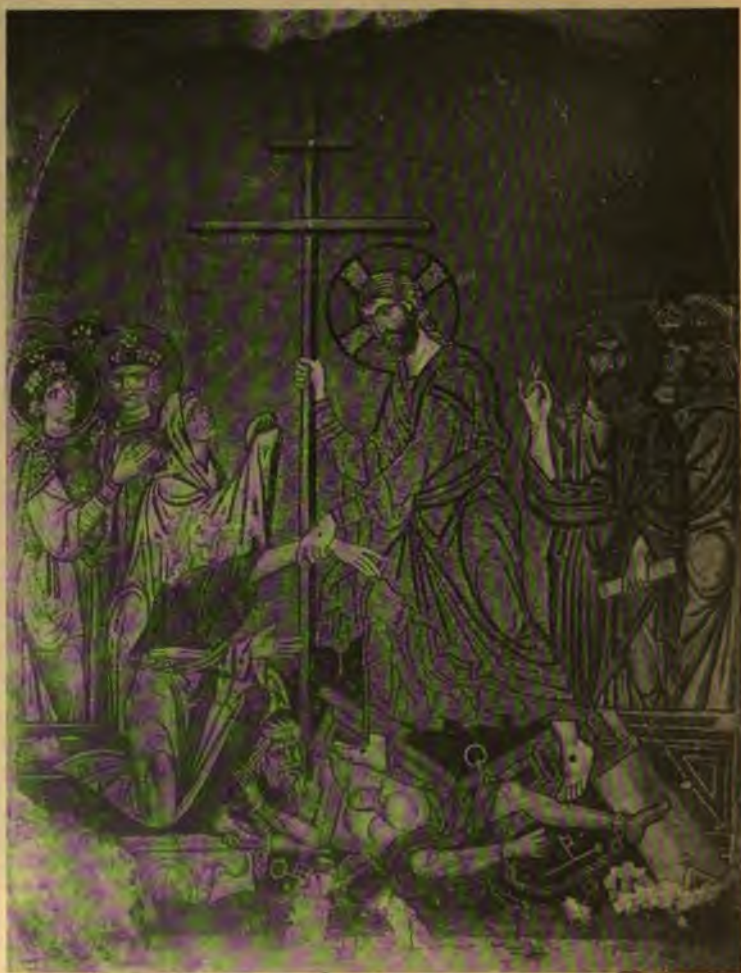


Fig. 227. — L'Anastasis. Mosaïque de Daphni (Coll. Hautes Études, B. 335).

comme un sceptre, y foule aux pieds Satan enchainé, renversé sur les portes brisées de l'Hadès, et d'un geste admirable il relève Adam et Ève, autour desquels se rangent symétriquement les rois

David et Salomon et les autres justes, à qui le Prologue annonce leur délivrance¹ (fig. 227).

La vie de la Vierge. — C'est sous l'inspiration des évangiles apocryphes que ce thème, un des plus beaux qu'ait créés l'art byzantin, a pris naissance. La même source a produit le cycle de la vie de la Vierge, qui, à partir du XI^e siècle, prend une place grandissante dans la décoration des édifices sacrés. On le rencontre à Sainte-Sophie de Kief comme à Daphni, tantôt plus étendu, tantôt limité à quelques épisodes ; on le retrouvera dans les églises du XIV^e siècle et dans les églises athonites, toujours traité avec une particulière prédilection. Un de ses épisodes surtout est d'une merveilleuse beauté : c'est la Dormition ou mort de la Vierge, dont le plus ancien exemple se rencontre à Daphni, où, placé au-dessus de la porte d'entrée, elle termine la série des fêtes. C'est une composition d'un goût tout antique, par le souci de la ligne décorative qui s'y révèle, par l'harmonieuse répartition des masses qui y apparaît. On a signalé plus d'une fois le saisissant contraste que forme la haute figure du Christ debout avec la ligne horizontale de la Vierge étendue et de la foule des assistants inclinés autour du lit funèbre : il y a là un art supérieur, et l'invention d'un artiste de génie².

Ainsi se dégagent de l'Évangile un petit nombre de compositions, qui prennent désormais une place essentielle, et dont la faveur grandissante achève de fixer définitivement la composition une fois établie. Il n'est pas rare que ces douze scènes soient réunies de façon à former un ensemble, rassemblant « le corps entier des saints mystères » et prenant ainsi une signification dogmatique. On trouve de tels groupements dans les tableaux sur bois comme dans les mosaïques portatives (tableaux de l'Opera del Duomo à Florence), sur les ivoires aussi bien que sur les émaux (plaques de la Pala d'Oro à Venise) ; ils prouvent dans quelles limites plus étroites et plus précises se meut désormais l'iconographie.

Ce cycle normal, on l'a vu, se complète par quelques épisodes accessoires, eux aussi assez rapidement fixés. Quant à la foule des miracles et aux épisodes secondaires de la Passion, ils perdent progressivement de leur importance et sont relégués dans les parties moins en

1. Millet, *Mosaïques de Daphni* (Mon. Piot, II, 1895) ; Diehl, *Mosaïques byzantines de Saint-Luc* (Mon. Piot, III, 1897) ; Schönewolf, *Die Darstellung der Auferstehung Christi*, Leipzig, 1909.

2. A. Dumont, *Sur quelques représentations de la mort de la Vierge* (RA, 1871, II) ; Sinding, *Mariae Tod und Himmelfahrt*, Christiania, 1903.

vue de l'église. Toutefois l'esprit dogmatique de la décoration, en attribuant une signification spéciale aux images qui décorent le sanctuaire, donnera naissance ici à quelques compositions d'une inven-

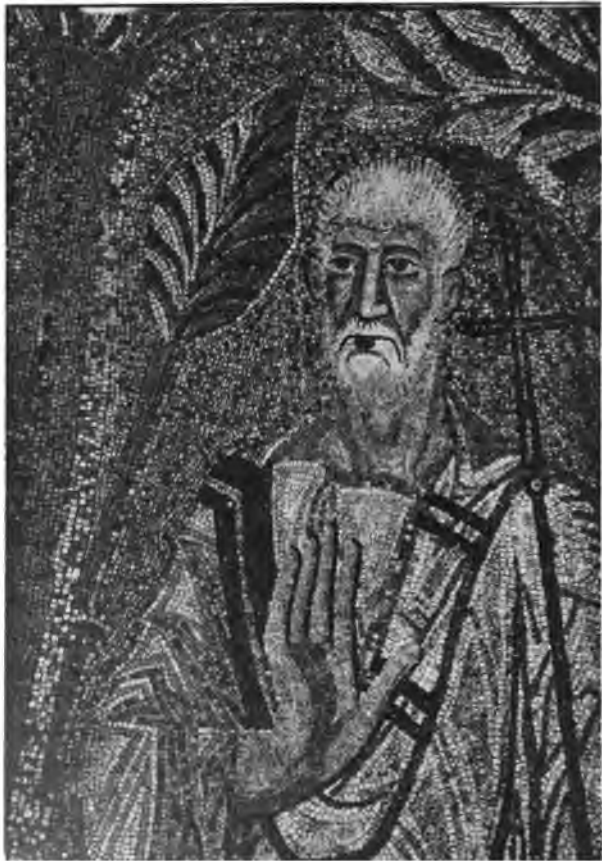


Fig. 228. — Saint Pierre. Détail des mosaïques de la coupole de Sainte-Sophie de Salonique (Phot. Le Tourneau).

tion originale et d'une saisissante beauté, comme la Communion des Apôtres ou la Divine Liturgie.

Les types. — En même temps les types des personnages sacrés se transforment. Au pur modèle grec l'art byzantin de la seconde époque substitue fréquemment des traits nouveaux, nez busqués,

yeux en amande, têtes tournées de trois quarts, longs cheveux noirs tombant sur les épaules, que rien n'annonce dans l'art du vi^e siècle, et qui apparaissent, de plus en plus accentués, à partir du commencement du xi^e siècle. Il semble que les artistes byzantins aient abandonné en partie l'imitation des modèles antiques pour regarder autour d'eux et faire, dans un esprit tout réaliste, de véritables portraits inspirés du monde cosmopolite et bigarré où ils vivaient¹. Et aussi bien un souci se manifeste d'individualiser les visages, de donner des traits précis aux figures idéales. On a vu quel caractère de gravité et de sévérité l'art du ix^e siècle attribue au Christ Pantocrator² ; la Vierge pareillement, vers la même époque, prend des traits secs, austères et vieillis, et l'aspect imposant d'une matrone³. Le type du Prodrome se fixe, avec les mèches de ses cheveux et sa barbe broussailleuse. La typologie des apôtres est presque arrêtée au x^e siècle, et on peut les identifier presque à coup sûr⁴ (fig. 228). Si le type des prophètes reste encore plus flottant, certains pourtant d'entre eux, comme David et Salomon, prennent des traits caractéristiques, le premier en particulier avec sa courte barbe blanche et ses cheveux sur la nuque. Certains grands docteurs de l'Église ne sont pas moins aisément reconnaissables : et si la foule des martyrs et des saints se différencie surtout, comme au vi^e siècle, par la différence de l'âge (fig. 229), certains d'entre eux pourtant se distinguent par des traits individuels, et en particulier certains moines, contemporains ou à peu près de l'artiste, sont figurés avec une frappante vérité, qui n'a plus rien du type conventionnel⁵. Ici aussi, comme dans les compositions, on sent un effort de création tout à fait remarquable.

Caractère de l'icongraphie nouvelle. — Ainsi un grand mouvement iconographique accompagne la renaissance du ix^e siècle : en même temps qu'un choix se fait entre les épisodes sacrés, les traits essentiels de chacune des compositions choisies se fixent à peu près définitivement, et des types traditionnels se constituent pour ces scènes vénérées et pour ces figures sacrées. Sans

1. Cf. Bertaux, *Les mosaïques de Daphni*, p. 369-373.

2. Cf. les ouvrages mentionnés p. 11 et 305.

3. Cf. les ouvrages mentionnés p. 305 et 306.

4. Cf. le livre de Ficker mentionné p. 306, et pour l'icongraphie des anges, outre le travail de Stuhlfauth mentionné p. 306, Wiegand, *Der Erzengel Michael*, Stuttgart, 1886, et Wulff, *Cherubim, Throne und Seraphim*, Altenburg, 1894.

5. Cf. sur tout cela Millet, *Daphni*, p. 142-147.

doute, dans cette œuvre de création et de coordination, tout n'est point original : bien des thèmes primitifs survivent, empruntés à l'iconographie ancienne; beaucoup d'innovations introduites dans les gestes et les attitudes ne sont que des imitations de l'art antique ; au total pourtant, entre le ix^e et le xi^e siècle, l'art byzantin s'est presque entièrement renouvelé, avec une ingéniosité, une habileté dans le groupement des figures, un souci de l'équilibre et de l'unité, un sens naturaliste tout à fait remarquables. De grands



Fig. 229. — Saints. Mosaïque de Sainte-Sophie de Kief (d'après Kondakof, *Rousskiiia Drevnosti*).

artistes anonymes ont créé des compositions originales et élaboré des types nouveaux qui désormais resteront immuables. Assurément, après eux, le mouvement iconographique ne s'est point arrêté ; des variantes en élargiront les cadres, des innovations les transformeront. A côté de compositions, qui demeureront en quelque sorte « inextensibles », d'autres thèmes se développeront ou se restreindront par l'addition ou la suppression de personnages, de motifs ou d'accessoires ; des épisodes se dissocieront et se multiplieront ; dans les attitudes et les gestes même, des changements s'introduiront, qui marquent une date ¹, et où l'on sent une évolution lente vers un style pittoresque, qui caractérisera au xiv^e siècle la dernière évolution de l'art byzantin. Tout cela est incontestable, et doit être

1. Cf. Millet, *Daphni*, p. 152-164.

retenu. Mais si, dans cet art qu'on dit traditionnel, on ne trouve rien de tout à fait absolu, de tout à fait immuable, il est vrai cependant qu'à partir du ix^e siècle un système décoratif nouveau s'établit qui, dans ses grandes lignes, dominera désormais. Il triomphe, dès la fin du ix^e siècle, à la Nouvelle-Église Basilique et peut-être aux Saints-Apôtres; et depuis ce moment, il impose partout sa loi, à Saint-Luc et à Sainte-Sophie de Kief, à la Nea Moni de Chios et à Daphni, dans les mosaïques vénitiennes comme dans les mosaïques siciliennes. Il inspire encore, bien des siècles plus tard, les églises de l'Athos, et ce n'est pas une médiocre preuve de la supériorité de cette école que les modèles qu'elle a fixés ou créés soient devenus désormais des types sacrés.

CHAPITRE V

LES MONUMENTS DE LA PEINTURE. LES MOSAÏQUES.

I. Classement des monuments. Mosaïques de Sainte-Sophie. Liste des mosaïques du XI^e et du XII^e siècle. — II. Les mosaïques orientales du XI^e siècle. Saint-Luc en Phocide. Sainte-Sophie de Kief. Nea Moni de Chios. Grotta-Ferrata. Nicée. Sainte-Sophie de Salonique. Serrès. Vatopédi. Daphni. — III. Le style des mosaïques du XI^e siècle. Les figures isolées. Diversité des types. Diversité des influences. Les compositions. L'ordonnance. La facture. Le coloris. Évolution du style. — IV. Les mosaïques occidentales du XI^e et du XII^e siècle. Mosaïques vénitiennes. Saint-Marc. Chronologie des mosaïques. Les mosaïques de la fin du XI^e siècle. Les mosaïques de la Genèse. Le baptistère. Torcello. Mosaïques siciliennes. Chronologie des monuments. Cefalù. Martorana. Chapelle palatine. Monreale. Mosaïques de Bethléem. — V. Les mosaïques portatives.

I

CLASSEMENT DES MONUMENTS

*Mosaïques de Sainte-Sophie*¹. — De la grande œuvre de restauration de l'art religieux qui marque le règne de Basile I, un seul monument subsiste, assez incomplètement connu. Ce sont les mosaïques de Sainte-Sophie de Constantinople, que Salzenberg, vers 1850, a partiellement relevées et publiées. La grande église de Justinien avait, vers la fin du IX^e siècle, un besoin assez pressant de restauration ; le grand arc occidental surtout menaçait ruine. Basile I le consolida et le décora de mosaïques, où l'image de la Vierge portant l'enfant prit place dans un médaillon entre les deux apôtres Pierre et Paul (fig. 230). Dans le narthex, d'autre part, au tympan de la porte d'entrée, une autre mosaïque du même temps montre l'empereur, vêtu d'une riche chlamyde de soie et la tête couronnée d'un diadème de perles, se prosternant devant le Christ ; aux côtés du Sauveur, dans le champ de la mosaïque, deux médaillons d'un fort beau style représentent deux figures symbo-

1. Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmäler von Constantinopel*; Lethaby et Swainson. *The church of Sancta Sophia*, Londres, 1894.

liques, la Lumière sous les traits de l'archange Michel et la Paix (fig. 231).

Le x^e siècle continua à Sainte-Sophie l'œuvre du fondateur de la dynastie. En 975, à la suite d'un tremblement de terre, il fallut reconstruire la grande coupole, et à cette occasion, on la décora à nouveau. Au sommet, on représenta le Christ, assis sur l'arc-en-ciel ; aux pendentifs, on plaça quatre chérubins de proportions colossales, qu'on entrevoit encore aujourd'hui sous le badigeon qui les couvre ; sur les murs inscrits dans les grands arcs latéraux, prirent place, entre les fenêtres, des prophètes, et plus bas, sous des arcades, les grands docteurs de l'Église. A l'abside, enfin, trôna la Madone. C'était, autant qu'on peut l'entrevoir, l'ordonnance conforme à la nouvelle formule iconographique et l'habituelle hiérarchie des puissances du monde intelligible. Les scènes



Fig. 230. — La Madone. Mosaïque de Sainte-Sophie de Constantinople (d'après Salzenberg).

du cycle évangélique se déroulaient peut-être aux voûtes du gynécée, où Salzenberg a retrouvé des restes de la Pentecôte. Le xi^e siècle, à son tour, travailla à la Grande Église. En 1028, sur l'arc oriental, Romain Argyre fit représenter le thème de l'Hétimasie, entre la Vierge et le Prodrome. D'autres empereurs encore mirent la main à cette grande œuvre de décoration. Les frères Fossati, dans des dessins malheureusement introuvables, avaient relevé les images d'Alexandre, frère de Léon VI, de Constantin Monomaque et de Zoé, de plusieurs des Comnènes, et enfin de Jean Paléologue. Mais ce vaste ensemble, qui ne nous est parvenu que d'une façon très fragmentaire, ne donne qu'une idée assez insuffisante de l'ordonnance décorative et de l'art de la période macédonienne ; et les autres édifices sacrés, que les empereurs du x^e et du xi^e siècle élevèrent dans la capitale et parèrent de mosaïques, l'église que



Fig. 231. — Le Christ Pantocrator. Mosaique de Sainte-Sophie de Constantinople (d'après Salzenberg).

Léon VI édifia au Palais-Sacré en l'honneur de saint Démétrius, la Peribleptos que bâtit Romain Argyre, Saint-Georges des Manganes que construisit Constantin Monomaque, ne nous sont plus connus que par le témoignage des historiens.

C'est donc en dehors de Constantinople, dans quelques églises de province, et en dehors même des limites de l'ancien empire byzantin qu'il faut chercher aujourd'hui les monuments de l'art qui se manifesta entre le x^e et le XII^e siècle. En effet, dans les contrées que des liens religieux rattachaient au patriarcat de Constantinople, dans celles qui se trouvaient placées sous la vassalité politique de l'empire ou qui subissaient l'influence intellectuelle de sa brillante civilisation, l'art byzantin fleurit comme en pleine terre. La Russie du XI^e siècle, la Venise du XI^e et du XII^e, la Sicile normande du XII^e s'inspirèrent dans la décoration de leurs édifices sacrés des modèles que leur fournissait l'Orient grec, et leurs monuments, admirablement conservés, nous donnent, comme on l'a remarqué, pour la période qui nous occupe, « l'impression la plus riche et la plus pleine, sinon la plus forte et la plus profonde, du génie artistique de Byzance ¹ ».

Liste des mosaïques du XI^e et XII^e siècle. — Pour le XI^e siècle, l'Orient proprement dit nous a conservé quatre grands ensembles, d'une importance considérable et d'un très vif intérêt. Ce sont les mosaïques de Saint-Luc en Phocide (commencement du XI^e siècle), de Sainte-Sophie de Kief (vers 1040), de la Nea Moni de Chios (milieu du XI^e siècle), et de l'église de Daphni près d'Athènes (fin du XI^e siècle). A ces grands ensembles il faut joindre un certain nombre de décorations fragmentaires. Ce sont, dans l'ordre chronologique, les mosaïques de l'arc triomphal de Grottaferrata, près de Rome (vers 1025), celles de l'église de la Dormition à Nicée (milieu XI^e siècle), dont une partie peut-être est même de date plus ancienne, celles de la coupole de Sainte-Sophie de Salonique (milieu du XI^e siècle), de la métropole de Serrès en Macédoine et du catholicon de Vatopédi à l'Athos, qui toutes deux datent de la fin du XI^e siècle. A la même époque appartiennent les mosaïques de Torcello (les apôtres de l'abside étant plus anciens), de Murano, de Saint-Just de Trieste, et une grande partie de la magnifique décoration de Saint-Marc de Venise ; du XII^e siècle datent, à l'autre extrémité de l'Italie, les mosaïques siciliennes qui parent

1. Millet, *Art byz.*, p. 198.

les églises de Cefalù, de la Martorana, de la Chapelle palatine à Palerme, et le formidable ensemble décoratif qui se développe aux murailles de la cathédrale de Monreale. Il y faut joindre, en Syrie, les mosaïques de l'église de Bethléem (vers 1169), qui attestent l'expansion magnifique qu'en Orient comme en Occident l'art byzantin eut entre le x^e et le xii^e siècle. Ce sont ces monuments divers qu'il nous faut analyser brièvement, pour en dégager les caractères généraux et les traits significatifs de l'art de cette période.

II

LES MOSAÏQUES ORIENTALES DU XI^e SIÈCLE

Saint-Luc en Phocide ¹. — Dans une vallée retirée de la Phocide, au pied des dernières pentes de l'Hélicon, s'élève, dans un paysage tranquille et charmant, le monastère d'Hosios Loukas. Ses deux églises, consacrées sous le vocable de Saint-Luc et de la Theotokos, datent du premier quart du xi^e siècle, et peuvent compter parmi les monuments les plus intéressants de l'art byzantin de ce temps (fig. 203). La plus grande des deux surtout, celle qui est dédiée à saint Luc, constitue une des œuvres les plus complètes et les plus remarquables que l'art grec du moyen âge nous ait léguées. « C'est, dit un vieux voyageur, la plus belle église que j'aie vue dans toute la Grèce, après Sainte-Sophie de Constantinople » : et, en effet, avec sa somptueuse décoration de marbres multicolores que coupent, d'étage en étage, de larges cordons de marbre blanc sculpté, avec son magnifique pavement de jaspe et de porphyre, avec son iconostase finement ciselé, où sur un fond bleu pâle se détachent en traits d'or les fleurs, les étoiles et les arabesques de la sculpture, avec l'éclatante parure surtout de ses mosaïques à fond d'or, l'effet d'ensemble qu'elle produit est d'une harmonieuse et saisissante beauté. Et ce qui en accroît encore l'intérêt, ce qui en fait un monument presque unique, c'est que cette église byzantine nous est parvenue presque intacte, épargnée à la fois par le temps et les restaurateurs.

1. Diehl, *L'église et les mosaïques de Saint-Luc en Phocide*, Paris, 1889; *Mosaïques byzantines de Saint-Luc* Mon. Piot, III, 1897; Schultz et Barnsley, *The monastery of Saint-Luke of Stiris in Phokis*, Londres, 1901; Diehl, *Études byzantines*, Paris, 1905.

L'ordonnance générale de la décoration est conforme aux règles que nous avons exposées.

A la coupole trône le Pantocrator, autour duquel, dans une bande concentrique, se groupent les archanges, parmi lesquels ont pris place la Vierge et le Prodrôme. Une deuxième zone comprend seize prophètes, debout entre les fenêtres du tambour. De cette partie de la décoration, que Didron vit encore en 1839, il ne reste presque plus rien aujourd'hui.

A la conque de la grande abside, la Madone, assise sur un trône, présente à l'adoration des fidèles le Christ enfant, en tunique d'or (fig. 221). Au-dessus de l'autel, dans la petite coupole surbaissée qui couvre le sanctuaire, les apôtres, rangés en cercle, reçoivent l'inspiration du Saint-Esprit, symbolisé par une colombe posée sur le trône de l'Hétimasie ; dans les pendentifs, des hommes en costume bariolé, représentant les tribus (*φυλαί*) et les langues (*γλώσσαί*), complètent le mystère de la Pentecôte. A la courbe de la grande arcade, veillent les archanges Michel et Gabriel. Aux niches latérales et aux arcades de l'abside, se rangent les évêques et les docteurs qui, pour la plupart, ont quitté le monde sensible de l'église pour passer dans le monde intelligible du sanctuaire. Dans la petite abside latérale de gauche, sont figurés les deux épisodes bibliques de Daniel entre les lions et des trois enfants dans la fournaise.

Dans l'église enfin, sur tout le pourtour de l'édifice, s'aligne la foule des saints, martyrs et ascètes, héros de l'Église et du cloître, proposés comme des exemples à l'admiration et au respect de leurs successeurs. Parmi ces calmes et immobiles figures, à l'attitude recueillie et grave, aux traits sévères et durs, qui ne diffèrent guère que par l'âge, la forme et la couleur de la barbe ou des cheveux, quelques personnages pourtant frappent par un accent plus individuel. Voici saint Jean le Calybite, visage maigre et ascétique, aux cheveux roux coupés court, dont l'expression respire une singulière énergie ; voici, aux quatre niches creusées au rentrant des maîtres piliers, les grands évêques de l'Église orientale, Basile et Jean Chrysostome, Grégoire de Nazianze et Nicolas, figures rayonnantes de personnalité et de vie intense. Ailleurs, c'est un saint imberbe, d'une fière et juvénile beauté, d'une grâce encore tout antique (fig. 186). Mais c'est surtout dans quelques saints de date plus moderne, presque contemporains de l'artiste qui exécuta ces mosaïques, que se manifeste l'effort pour retrouver le détail pittoresque et réel, pour tracer une image individuelle et caractéristique.

Les figures de saint Nikon le pénitent, qui vivait à Sparte vers la fin du x^e siècle, et de saint Luc le Gournikiote (fig. 187), sont de véritables portraits que l'artiste a traités avec un souci évident de l'observation naturaliste ; il en est de même de la belle mosaïque qui représente le patron du monastère, la tête encapuchonnée d'une cagoule



Fig. 232. — L'Anastasis. Mosaïque de Saint-Luc (Coll. Hautes Études, B. 256).

bleue à bande d'or, appelant d'un geste de prière la bénédiction divine sur son œuvre.

Parmi ces saints, un groupe occupe une place d'honneur : ce sont les saints guerriers (fig. 242) qui, avec les archanges, montent une garde d'honneur à la courbe des grands arcs. Mais, outre les saints, de plus grands personnages, le Christ, la Vierge, les archanges, occupent la voûte des bras latéraux de la croix ; et de même, dans le narthex, aux bustes de saints et de saintes décorant la courbe des voûtes et le tympan des arcades se joignent les calmes figures des douze apôtres debout, et parmi eux, au tympan de la porte royale, apparaît, comme à Sainte-Sophie, le buste colossal du

Christ dans sa hautaine et sévère majesté, s'offrant aux hommages des fidèles, auxquels il apporte « la lumière de vie ».

Les compositions sont peu nombreuses dans cette décoration, et l'exécution en est souvent assez maladroite et rude. Aux trompes d'angle sont placées les quatre premières des grandes fêtes, Annonciation (aujourd'hui détruite), Nativité, Présentation, Baptême. Le cycle s'achève dans le narthex par la Crucifixion et l'Anastasis (fig. 232), qu'accompagnent, dans les niches des murs latéraux, le Lavement des pieds et l'Incrédulité de Thomas.

Tel est cet ensemble, de valeur assez inégale. Les gestes y sont souvent gauches, ou inutilement maniérés ; les attitudes raides et compassées manquent parfois de naturel et de vie ; les groupes qui forment la composition restent un peu compacts et denses ; les types sont en général d'une extrême uniformité. Malgré ces imperfections, un grand souffle d'art traverse parfois ces images : on y trouve un modelé juste et fin, de belles draperies, de nobles attitudes, un souci réel de la ligne décorative, de l'harmonieuse répartition des masses, des morceaux d'un faire large et vigoureux. Le coloris surtout y est admirable, éclatant et lumineux, atténuant les faiblesses, masquant les incorrections, harmonisant toutes choses dans sa chaude lumière d'or. Proches parentes des miniatures qui illustrent le fameux *Ménologe* de Basile II, les mosaïques de Saint-Luc caractérisent assez bien cet art du début du xi^e siècle, qui déjà commence à se fixer, sans abdiquer pourtant toute recherche d'originalité, et elles en montrent fortement les qualités éminentes, par lesquelles la décoration de cette petite église provinciale n'est point indigne d'être comparée à une œuvre exécutée à Constantinople, et pour un empereur.

*Sainte-Sophie de Kief*¹. — La conversion de Vladimir, grand-prince de Kief, en l'année 989, avait fait entrer la Russie dans l'orbite de la civilisation byzantine. Ce furent des architectes grecs qui bâtirent les premières églises de la capitale russe, des peintres grecs qui les décorèrent, des prêtres grecs qui y célébrèrent la liturgie orthodoxe, des maîtres grecs qui instruisirent les enfants dans la nouvelle religion. Ce fut Byzance qui, en lui apportant l'idée de l'État, les règles de la législation, la prospérité commerciale, la

1. *La cathédrale de Sainte-Sophie de Kief*, publiée par la Société impériale russe d'archéologie, Pétersbourg, 1871-1887 ; Ainalof et Rjedin, *La cathédrale de Sainte-Sophie de Kief*, Pétersbourg, 1889 (russe) ; Kondakof et Tolstói, *Antiquités russes*, t. IV, Pétersbourg, 1891 (russe).

littérature et l'art, fit vraiment de la Russie du xi^e siècle un état européen. Le fils de Vladimir, Jaroslav (1015-1054), acheva l'œuvre paternelle. Grand bâtisseur, il voulut que sa capitale de Kief devint la rivale de Constantinople. Il voulut que, comme Byzance, elle eût sa Porte d'or et sa Sainte-Sophie ; il la peupla de monastères et d'églises, qu'il para de toutes les splendeurs de l'art byzantin ; et Kief, la ville sainte, la ville aux quatre cents églises, la ville prodigieusement riche aussi, mérita que l'admiration des contemporains la proclamât « l'émule de Constantinople et le plus bel ornement du monde grec » (*aemula sceptri Constantinopolitani et clarissimum decus Graeciae*). Aujourd'hui encore, plusieurs de ses monuments évoquent le souvenir de ces splendeurs passées : Saint-Cyrille, Saint-Michel aux têtes d'or, Sainte-Sophie surtout, fondée en 1037 par Jaroslav sur le champ de bataille où, l'année précédente, il avait vaincu les Petchenègues, et qui est, par sa riche décoration de mosaïques et de fresques, retrouvées en 1843 sous le badigeon, une des merveilles de l'art byzantin.

Pourtant, malgré son nom, Sainte-Sophie de Kief ne rappelle que de loin l'église de Justinien. De dimensions plus petites (elle ne mesure que 36 mètres sur 53), de proportions moins élevées (elle a 10 mètres de hauteur seulement), elle ne produit point la puissante impression d'ensemble que donne la Grande Église. Le plan d'ailleurs en est assez différent ; huit nefs secondaires se développent parallèlement à la nef principale, terminées par autant de chapelles accrochées aux flancs de l'édifice ; une multitude de piliers encombrant le monument et en obscurcissent les dispositions. Mais la décoration, en revanche, est purement byzantine : tout y est grec, les sujets représentés, les inscriptions qui les accompagnent, le type des figures comme le style des compositions. Sur « le mur indestructible », qui subsiste tel que le bâtit Jaroslav, les mosaïques, malgré les restaurations, constituent une œuvre admirable de l'art du xi^e siècle.

Ici encore, l'ordonnance générale est conforme, dans ses grandes lignes, à celle que nous avons fait connaître ; le dispositif de la Nouvelle-Église s'y combine avec celui des Saints-Apôtres. A la coupole, dans un cercle qui s'irise des couleurs de l'arc-en-ciel, le Pantocrator apparaît (fig. 220), escorté de quatre archanges qui occupent une première zone, tandis que, dans une seconde zone, les douze apôtres, témoins de la parole du Sauveur, s'alignent autour du maître divin. Aux pendentifs prennent place les quatre évangélistes, et à la

courbe des quatre grands arcs qui portent la coupole, quatre séries de dix médaillons représentent les « Quarante martyrs ».

A l'abside, se dresse, dans l'attitude de l'orante, une Madone colossale de près de cinq mètres de hauteur, image de l'Église chrétienne, dont une inscription proclame l'éternité : « Dieu, dit ce texte,



Fig. 233. — Communion des Apôtres. Mosaïque de Sainte-Sophie de Kief (d'après Kondakof, *Rousskiia Drevnosti*).

est au milieu d'elle, et elle ne sera pas ébranlée. » Au-dessus de la Vierge, est représenté le thème de la Déisis ; au-dessous, dans l'hémicycle de l'abside, se déroule la belle composition de la Communion des Apôtres (fig. 233 et 234). Aux côtés de la sainte table, que couvre un haut ciborium, le Christ figuré deux fois, escorté de deux anges, donne le pain et le vin à deux chœurs symétriques de six apôtres qui s'approchent de lui processionnellement. A leur suite, complétant la signification eucharistique de la composition, s'avancent les grands prêtres, Aaron et Melchisédech, prédécesseurs et figures du Christ, et au-dessous sont rangés des évêques et des diacres, représentants et successeurs des apôtres (fig. 229).

Dans l'église, avec la foule des saints, répartis au gré des nécessités décoratives, le cycle évangélique se déroule dans les deux branches nord et sud de la croix. Il représente surtout les épisodes de la Passion. Isolée de cette série de compositions et sans lien saisissable avec elles, l'Annonciation occupe les deux piliers de l'arc



Fig. 234. — Communion des Apôtres. Mosaïque de Sainte-Sophie de Kief (d'après Kondakof, *Rousskiia Drevnosti*).

trionphal, près de l'entrée du sanctuaire, l'ange au pilier de gauche, la Madone à celui de droite (fig. 235). C'est une disposition qu'on retrouve dès le xi^e siècle au catholicon de Vatopédi, et qui fera fortune dans les églises du xv^e et du xvi^e siècle.

Par le style, les mosaïques de Sainte-Sophie de Kief prennent place entre Saint-Luc et Daphni. On y voit, dans les figures, s'accroître les traits de ce type nouveau que le x^e siècle met à la mode; on y reconnaît, dans les draperies, les procédés de cet art plus varié, plus souple, plus pittoresque, que Daphni portera à leur point de perfection, mais qui sont ici réalisés avec une exécution plus simple encore et plus raide. Le coloris, généralement clair, se relève déjà

pourtant d'ombres plus profondes qu'à Saint-Luc, et mêle aux draperies blanches quelques notes plus vigoureuses, en faisant, par exemple dans l'Eucharistie, les tuniques plus foncées que les manteaux. Les chairs, comme à Saint-Luc, sont encore modelées en brun. Dans l'évolution qui s'accomplit dans l'art byzantin entre le x^e et le xii^e siècle, Sainte-Sophie de Kief marque donc une étape intéressante : le style nouveau, qui apparaît encore faiblement à Saint-Luc, s'y annonce mieux par quelques traits déjà caractéristiques.

La décoration de Sainte-Sophie se complète par de nombreuses fresques qui couvrent les parois et les voûtes du complexe édifice, et qui datent également du xi^e siècle. Les unes se trouvent dans les chapelles latérales, où elles racontent la vie des personnages, saint Georges, saint Pierre, saint Michel, à qui ces chapelles sont consacrées. Ailleurs ce sont des scènes de l'Ancien Testament, et, dans l'église, à côté de la série des saints, les épisodes de la vie du Christ. Certains traits rappellent encore les décorations du vi^e siècle : ainsi, aux voûtes d'arête, l'étoile à huit branches entre quatre médaillons d'archanges ou de chérubins ; d'autres, au contraire, sont caractéristiques du xi^e siècle, comme le cycle de la Vierge qui figure au diaconicon.

De bonne heure, on le sait, la Vierge avait tenu une grande place dans les préoccupations religieuses des Byzantins ; dès le vi^e et le vii^e siècle, les églises et les fêtes se multipliaient en son honneur :



Fig. 235. — La Vierge. Mosaïque de Sainte-Sophie de Kief.

elle était la patronne et la protectrice attirée de la monarchie. Pourtant, c'est à partir de l'époque des iconoclastes surtout qu'elle devint l'objet d'une vénération universelle, tendre et profonde. On vit alors toute une littérature éclore en son honneur, homélies, chants liturgiques, etc., et une vogue extraordinaire s'attacher aux récits apocryphes qui racontaient sa vie. Naturellement le cycle de la Madone pénétra dans l'art aussi : il se développa au *xr^e* siècle, avec une ampleur toujours croissante, dans les manuscrits comme



Fig. 236. — Présentation de la Vierge.
Fresque de Sainte-Sophie de Kief
(d'après Kondakof, *Rousskiia Drevnosti*).

aux murs des églises. C'est à Sainte-Sophie de Kief qu'il apparaît pour la première fois, largement traité en un grand nombre d'épisodes, dont la matière fut fournie par l'évangile de la Nativité. Plusieurs, comme la Présentation au temple (fig. 236) ou les Fiançailles, sont d'une extrême élégance.

Une autre série de fresques enfin, fort curieuses, nous laisse entrevoir tout un côté évanoui de l'art byzantin, cette peinture profane dont les textes conservent la mémoire, mais dont les monuments ont à peu près tous disparu. Dans l'escalier des tours qui mènent aux galeries supérieures de Sainte-Sophie, des scènes variées, qui ne comprennent pas moins de 130 figures, représentent, avec un réalisme et un pittoresque extrêmes, la vie de cour byzantine, son cérémonial, ses plaisirs et ses fêtes. On y voit l'empereur assis dans sa loge à l'hippodrome, et l'impératrice assistant aux jeux dans la galerie qui lui est réservée ; on y voit les courses du cirque, les écuyers prêts à se lancer dans l'arène, et les chasses, où les fauves sont poursuivis par des hommes à pied et à cheval ; ailleurs ce sont d'autres épisodes, où les histrions de l'hippodrome dansent, jouent de la musique, font des tours d'acrobates et de bateleurs. Une de ces représentations est particulièrement curieuse : c'est celle du jeu gothique qui, tous les ans, aux grandes fêtes de Noël, était dansé au palais impérial par des figurants vêtus de peaux de bêtes, masqués, portant des verges et des boucliers, avec un accompagnement de chants barbares et singuliers. Ces fêtes d'allure toute

païenne duraient douze jours entiers, et l'on sait que les souverains et ambassadeurs étrangers qui venaient à Byzance étaient fort charmés de ces étranges divertissements. Il n'est donc point étonnant que le prince Iaroslav en ait voulu conserver le souvenir, et ce caprice nous a valu une des plus curieuses décorations de l'art byzantin.

Nea Moni de Chios ¹. — Les mosaïques de la Nea Moni à Chios, qui datent du milieu du xi^e siècle constituent un troisième ensemble, malheureusement assez endommagé à la suite du tremblement de terre de 1881, intéressant pourtant, si l'on considère que cette église fut construite et décorée par ordre d'un empereur, et probablement par des artistes venus de Constantinople. L'ordonnance, conforme au type accoutumé, combine assez heureusement les dispositions que l'on rencontre à la Nouvelle-Église, à Sainte-Sophie, à Saint-Luc et à Daphni. Au centre de la coupole, aujourd'hui détruite, était figuré le Pantocrator ; autour de lui, douze anges étaient debout, en costume d'apparat. A la base de la coupole, dans des médaillons, les apôtres en buste sont représentés ; dans les huit petits pendentifs, sont assis les quatre évangélistes (deux d'entre eux sont complètement détruits), auxquels s'adjoignent, comme à Sainte-Sophie, quatre figures de chérubins et de séraphins. A l'abside, la Vierge orante est debout, flanquée, dans les deux absidioles, des archanges Michel et Gabriel. Enfin, dans l'église et le narthex, se déroule le cycle des grandes fêtes. Huit d'entre elles, les plus importantes, occupent les quatre trompes et les quatre niches ménagées au-dessus des quatre extrémités de la croix : elles se succèdent de gauche à droite, de l'Annonciation à la Descente aux limbes ; sept d'entre elles sont assez bien conservées : la Nativité est détruite. Dans le narthex, quatre autres fêtes, Lazare, Entrée à Jérusalem, Ascension, Pentecôte, remplissent deux panneaux du mur oriental et deux voûtes. Aux panneaux des extrémités, sont représentées deux scènes accessoires, le Lavement des pieds, comme à Saint-Luc, et une composition où Strzygowski veut reconnaître le Christ prêchant.

Les figures isolées tiennent peu de place dans cette décoration : on ne les trouve que dans le narthex. Au-dessus de la porte d'entrée, on voit les restes d'un buste colossal du Christ ; dans la petite coupole qui couvre le carré en avant de cette porte, la Vierge orante,

1. Strzygowski, *Nea Moni auf Chios* (BZ., V, 1896).

dans un médaillon, est entourée de huit saints guerriers, placés sous des arcades. Sur le mur occidental enfin, les prophètes Daniel et Isaïe et quatre saints stylites occupent les côtés de la porte et des deux fenêtres.

Les mosaïques de la Nea Moni manifestent plus nettement encore que les précédentes le style nouveau dont nous avons signalé déjà les innovations caractéristiques ; par le caractère plus élégant du dessin, la recherche de l'effet pittoresque, la richesse plus éclatante du coloris, elles annoncent le chef-d'œuvre que réaliseront les mosaïstes de Daphni à la fin du XI^e siècle. Mais, avant d'analyser ce dernier ensemble, le plus remarquable assurément par l'originalité de l'invention et la réelle beauté de l'exécution qu'ait produit le moyen âge byzantin, il faut passer brièvement en revue quelques décorations du même temps, conçues dans le même esprit, mais dont il ne subsiste que des fragments.

Grotta-Ferrata ¹. — L'abbaye basilienne de Grotta-Ferrata, près de Rome, conserve deux morceaux décoratifs qui datent du XI^e siècle. Sur l'arc triomphal de l'église, consacrée en 1025, est représentée la Pentecôte, où déjà les draperies blanches des apôtres se colorent de quelques notes plus foncées. Au tympan de la porte d'entrée, d'autre part, une autre mosaïque figure la Déisis, où un higoumène du monastère apparaît aux pieds des personnages divins ; ce panneau date probablement de la fin du XI^e siècle, comme semblent l'indiquer la variété et la recherche du coloris. Les deux œuvres, en tout cas, quoique perdues dans une région assez incomplètement soumise, on le verra, à l'influence byzantine, sont, comme il est naturel au reste dans ce couvent tout oriental, de style purement grec.

Nicée ². — A Nicée, la petite église de la Dormition possède également une double série de mosaïques. A l'abside, sur un fond d'or, la madone est debout, enveloppée tout entière d'un grand manteau bleu sombre et serrant à deux mains, sur sa poitrine, le Christ enfant en tunique dorée. A la courbe du grand arc qui précède l'abside, le trône de l'Hétimasie figure au sommet de la voûte, et de chaque côté, sur les retombées de l'arcade, deux anges aux

1. Frothingham, *Les mosaïques de Grottaferrata* (Gaz. archéol., 1883) ; Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, p. 304 suiv. ; Baumstark, *Il mosaico degli apostoli nella chiesa di Grottaferrata* (OCh. IV, 1904).

2. Diehl, *Mosaïques byzantines de Nicée* (BZ., I, 1892) ; Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken*, Strasbourg, 1903 ; Diehl, *Études byzantines*. Cf. Strzygowski, *Maria orans* (RQ., 1893).

grandes ailes blanches, tout resplendissants de pourpre et d'or, tiennent le globe d'une main et de l'autre élèvent une haste d'or, au haut de laquelle une tablette porte l'acclamation du Trisagion. Des inscriptions les désignent comme quatre des puissances



Fig. 237. — Madone orante. Mosaïque de Nicée (Phot. Wulff).

célestes, que la liturgie met en étroit rapport avec le mystère de l'Eucharistie. Ainsi, comme toujours, cette décoration a son intention symbolique et sa forte unité. La date malheureusement en reste assez incertaine. La construction de l'église semble remonter au milieu du ix^e siècle, et il se peut bien que les mosaïques soient contemporaines de la construction. Une inscription assez obscure paraît désigner comme l'auteur de cette décoration un certain Naucratiος, d'ailleurs inconnu : en tout cas, malgré l'allongement déjà caractéristique des figures, l'œuvre est belle et produit une assez forte impression.

Les mosaïques qui décorent le narthex appartiennent au contraire certainement au milieu du XI^e siècle, et le grand hétériarque Nicéphore, qui les fit exécuter, vivait sans doute sous Constantin X (1059-1067). A la coupole surbaissée qui précède la porte d'entrée, autour d'une croix d'or à huit branches, les quatre évangélistes sont assis dans les pendentifs, séparés par quatre médaillons représentant le Christ, la Vierge et deux saints. Au tympan de la porte, la Vierge orante est figurée à mi-corps, harmonieusement drapée d'un manteau violet liséré d'or ; le morceau, d'un beau style simple et grave, d'une exécution sobre et ferme, rappelle de façon frappante la madone de Torcello et la Panagia qui décore la pierre gravée de Nicéphore Botaniate (fig. 237).

Sainte-Sophie de Salonique. — C'est de la même époque environ (milieu du XI^e siècle) que date la belle décoration de la coupole de Sainte-Sophie de Salonique, où est représentée l'Ascension¹ (fig. 238). Au centre, le Pantocrator, assis sur l'arc-en-ciel, trône dans un médaillon circulaire soutenu par deux anges. Dans la bande circulaire s'enlève, sur un fond d'or, la Vierge orante, flanquée de deux anges et accompagnée des douze apôtres ; des arbres séparent ces divers personnages. La gamme des couleurs n'est point fort variée ; seule, la Madone, en robe violette, tranche en vigueur sur les draperies d'un blanc grisâtre, dont les apôtres sont uniformément vêtus. Mais l'exécution est d'un art très savant. Les figures sont construites avec une habileté merveilleuse pour que, vues du sol, elles aient les proportions exactes de la vie ; l'étude des formes atteste de réelles connaissances anatomiques ; le modelé, obtenu au moyen d'ombres vertes, est d'une délicatesse, le dessin d'une rectitude, les mouvements d'une hardiesse et d'une variété, les visages d'une expression tout à fait remarquables. Sans doute, quelques attitudes sont d'un art un peu tourmenté et maniéré : mais le travail est partout d'une finesse étonnante et l'ensemble extrêmement harmonieux. Seul le Pantocrator est d'un art tout différent, et si visiblement inférieur qu'il ne saurait être du même temps que le reste de l'œuvre. Tout porte à croire qu'il faisait partie de la décoration la plus ancienne de la coupole, à la-

1. Sur ce monument, dont la date a été fort discutée en ces dernières années, cf. Diehl et Le Tourneau, *Les mosaïques de Sainte-Sophie de Salonique* (Monuments Piot, t. XVI, 1909). On y trouvera l'indication bibliographique des articles de Kurth, Rjedin, Smirnof, Strzygowski et Wulff relatifs à la question.

quelle se rapporte aussi l'inscription fragmentaire et tant discutée où se lit le nom de l'archevêque Paul ¹. Comme elle, il date probablement du VII^e siècle, tandis que la Madone, les anges et les



Fig. 238. — Salonique. Sainte-Sophie. Mosaïques de la coupole
(Phot. Le Tourneau).

apôtres, fort étroitement apparentés du reste aux figures qu'on trouve, dans la même scène de l'Ascension, à l'une des coupoles de

1. Cf. sur cette question de date mon mémoire cité plus haut, où j'ai signalé les constatations faites sur place qui justifient mon opinion. Je dois noter toutefois que, contrairement à ce que j'ai affirmé, le visage du Pantocrator, comme celui des autres personnages, est modelé au moyen d'ombres vertes. Il y a là quelque chose de troublant, qui ne saurait valoir pourtant contre la différence éclatante du style et du dessin.

Saint-Marc de Venise, appartiennent sans doute à la première moitié du XI^e siècle.

*Serrès*¹. — Dans la métropole de Serrès en Macédoine, à la courbe de l'abside, la Communion des Apôtres est représentée de la même manière qu'à Sainte-Sophie de Kief. Malgré l'incendie de 1849, qui a fort endommagé cette décoration, on voit que l'artiste s'était efforcé, pour éviter la monotonie inévitable de la composi-



Fig. 239. — La Déisis. Mosaïque de Vatopédi (Coll. Hautes Études, C. 168).

tion, de donner aux apôtres des attitudes variées, et qu'il avait su, par le traitement des vêtements comme par la vérité des poses, introduire dans son œuvre un profond sentiment de vie. Les traits caractéristiques des visages, le goût du coloris brillant, la ferme élégance du dessin rapprochent ces mosaïques de celles de Daphni et permettent de les attribuer à la fin du XI^e siècle (fig. 223).

*Vatopédi*². — C'est de la même époque que datent les mosaïques du catholicon de Vatopédi. Les deux personnages de l'Annoncia-

1. Perdrizet et Chesnay, *La métropole de Serrès* (Mon. Piot, X, 1904).

2. Bayet, *Mémoire sur une mission au Mont-Athos* (Arch. des Missions, 1876); Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig, 1891; Kondakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos*, Pétersbourg, 1902 (russe), p. 100 suiv., les attribue au XIII^e ou XIV^e siècle.

tion y figurent, comme à Kief, se faisant face aux deux piliers du sanctuaire, et une seconde fois aux côtés de la porte royale. Au tympan de cette porte, comme à Grotta-Ferrata, est représentée la Déisis, symbole du Jugement dernier (fig. 239). Enfin, à Kief, dans l'église de Saint-Michel, qui date de 1108, la Communion des Apôtres décore, comme à Sainte-Sophie et à Serrès, l'hémicycle de l'abside.

Toutes ces œuvres, auxquelles on pourrait joindre les mosaïques de Saint-Marc et de Trieste, dont il sera question plus loin, sont étroitement apparentées au grand ensemble décoratif dont il reste à parler maintenant, aux mosaïques de Daphni près d'Athènes.

Daphni ¹. — Le long de l'antique voie sacrée qui menait d'Athènes à Éleusis, à l'endroit où la route franchit par un étroit défilé les derniers contreforts du Parnès, s'élève, dans un site ombreux et charmant, la petite église monastique de Daphni. L'édifice actuel date du milieu du xi^e siècle ; longtemps laissé à l'abandon, il a, en outre, fort souffert des tremblements de terre, qui ont assez sérieusement endommagé les belles mosaïques qui décorent le monument. Restaurées entre 1889 et 1894, peut-être avec un zèle excessif qui les fait briller d'une trop fraîche nouveauté, ces mosaïques, qui datent de la fin du xi^e siècle, peuvent compter parmi ce que l'art byzantin nous a laissé de plus parfait. « Des mosaïques contemporaines, écrit M. Millet, Daphni se distingue par une supériorité très prononcée, par la variété, la souplesse, l'élégance du dessin, la finesse du modelé, la richesse du coloris, enfin, dans les compositions, par une véritable invention aussi bien pour les gestes que pour l'interprétation des thèmes et la disposition des lignes et des masses. La réelle beauté de ces mosaïques est un phénomène surprenant ². »

L'ordonnance de cette décoration ressemble fort à celle de Saint-Luc, que Daphni rappelle au reste par son plan et sa structure. A la coupole, dans un large champ d'or, un buste colossal du Pantocrator occupe tout le sommet de la voûte ; autour de lui, debout entre les fenêtres du tambour, seize prophètes, tenant en main des cartels déroulés où se lisent des textes sacrés, proclament la gloire du Dieu créateur ou annoncent la venue de son règne. A la conque de l'abside, la Vierge est assise (presque complètement détruite aujourd'hui) et, dans les hémicycles latéraux, les archanges Michel et

1. Millet, *Le Monastère de Daphni*, Paris, 1899. Cf. Lampakis, *Χριστιανική ἀρχαιολογία τῆς μονῆς Δαφνίου*, Athènes, 1889, et *Ἡ μονὴ Δαφνίου μετὰ τὰς ἐπισκευάς*, Athènes, 1899.

2. Millet, *Daphni*, p. 184.

Gabriel lui font cortège. A la voûte d'arête du sanctuaire apparaît le thème de l'Hétimasie et, dans les absides latérales, sont rangés



Fig. 240. — L'entrée du Christ à Jérusalem. Mosaïque de Daphni (Coll. Hautes Études, B. 333).

les personnages qui se rattachent au cycle eucharistique, prêtres de l'ancienne alliance tels qu'Aaron et Zacharie, docteurs de l'Église comme Grégoire le Thaumaturge ou Grégoire d'Agrigente, évêques

et diacres. Le Prodrome, prédécesseur immédiat du Christ, est également rattaché au mystère : il occupe la niche de l'absidiole de gauche.

Dans l'église, les martyrs, représentés soit dans des médaillons, soit en buste, soit en pied, se répartissent au haut des chœurs et sous les bas-côtés occidentaux. Mais l'essentiel de la décoration est formé par les grandes compositions représentant le cycle des fêtes du Christ et de la Vierge (fig. 240). Elles occupent treize panneaux, et se déroulent, en faisant le tour de l'église, de gauche à droite, et de haut en bas. Comme à Saint-Luc, une place spéciale, bien en vue, a été réservée à la Crucifixion (fig. 226) et à l'Anastasis (fig. 227), qui s'opposent symétriquement dans les deux panneaux latéraux des chœurs ; autour de ces points fixes se groupent les autres compositions, quatre aux trompes d'angle comme à Saint-Luc, les autres dans les chœurs, la Dormition de la Vierge au-dessus de la porte. Par une assez curieuse anomalie, l'Ascension et la Pentecôte manquent, tandis que trois épisodes accessoires : Nativité de la Vierge, Adoration des Mages, Incrédulité de Thomas, se mêlent au cycle normal.

Ce cycle se complète dans la décoration du narthex. Deux groupes distincts l'occupent : à gauche, les scènes qui se rattachent à la Passion, Cène, Lavement des pieds, Trahison de Judas ; à droite, les épisodes de la légende de la Vierge, Prière de Joachim et d'Anne (fig. 243), Bénédiction de la Vierge par les prêtres, Présentation au temple.

III

LE STYLE DES MOSAÏQUES DU XI^e SIÈCLE

Dans toutes les mosaïques qui viennent d'être décrites, il y a deux cycles à distinguer : les figures isolées et les compositions.

Les figures isolées. — Quand on considère d'un regard superficiel ces longues rangées de saints qui s'alignent au pourtour des églises, il semble d'abord que la plupart d'entre eux se ressemblent. « C'est la même femme qui, sous le même voile sombre, est tour à tour Anne et Marie ; le même adolescent revêt la chlamyde impériale de l'archange Michel ou le manteau du patricien Serge ; tel prophète apparaît comme un revenant dans le nombre des apôtres ¹. »

1. Bertaux. *Les mosaïques de Daphni*, p. 368.

La plupart de ces figures semblent dessinées d'après un même archétype, conformes à un même canon ; elles ne se différencient que par des indications toutes conventionnelles, l'âge, la forme et la couleur de la barbe et des cheveux. Comme l'a dit ingénieusement Kondakof, tous ces visages se ramènent à trois types, le type angélique, le type prophétique, le type apostolique. Dans



Fig. 241. — Saints. Mosaïque de Daphni (d'après Millet).

chaque catégorie, on rencontre des jeunes gens, des hommes faits, des vieillards : mais le type même ne change guère. A Daphni, « le groupe des trois martyrs Andronicos, Probos et Tarachos, dans trois médaillons voisins, semble donner trois portraits successifs du même homme, qui aurait vieilli sans rien perdre de sa grâce première ¹ » (fig. 241).

Diversité des types. — Pourtant, si l'on regarde plus attentivement, on constate sous cette apparente monotonie un effort pour diversifier les visages. Sans doute, cet art fait le plus souvent abstraction des variations individuelles ; mais si, en général, les personnalités ne se dégagent point pleinement, du moins tous ces saints ne sont-ils pas d'une même famille. En face des évêques et des moines, au visage osseux et rude, au corps lourd et mal taillé, à l'attitude raide et compassée, à l'expression monotone et triste, prennent place les archanges, les saints guerriers, au riche costume militaire, au corps élégant et souple, à l'attitude libre et fière, au visage resplendissant d'une juvénile beauté (fig. 242). En face du type grec antique, un type nouveau, d'autre part, apparaît, aux

1. Bertaux, *loc. cit.*, p. 372.

yeux aigus, au nez busqué, au regard oblique, aux longs cheveux tombant sur les épaules, et, à partir du xi^e siècle, de plus en plus ce type prévaudra. Évidemment des traditions diverses, des races d'hommes différentes se mêlent ici : malgré la rigidité des procédés traditionnels, on sent, dans cet art du xi^e siècle, un effort pour s'assouplir, se diversifier et se renouveler. Jusque dans les types les mieux établis, cet art introduit des divergences inattendues. A Saint-Luc, à côté du Pantocrator classique, on rencontre un Christ aux longs cheveux fins d'un blond clair, à la barbe blonde encadrant un visage au teint sombre, aux yeux profonds creusés sous d'épais sourcils, dont l'aspect étrange contraste singulièrement avec les images ordinaires du Sauveur. A Daphni, à côté des éphèbes charmants, des prophètes aux gestes nobles et simples, au mâle visage, au regard profond, on trouve des personnages comme le saint Eustratios, « auquel, comme on l'a dit spirituellement, il ne manque qu'un bonnet d'astrakan pour être le portrait d'un fonctionnaire actuel de Van ou de Téhéran¹ ». Pour comprendre cette variété des types, il importe de chercher les sources d'inspiration de cet art.

Diversité des influences. — On sait déjà avec quelle complaisance l'époque de la Renaissance macédonienne est revenue aux traditions antiques. Dans cet immense musée qu'était Constantinople, il était impossible que le goût ne s'affinât point au contact des chefs-d'œuvre de l'art grec : c'est par l'étude directe des modèles classiques que s'explique la supériorité des beaux ouvrages byzantins du x^e et du xi^e siècle. Dans les plus nobles figures qu'ont créées les mosaïstes de ce temps, les gestes, les attitudes, les draperies rappellent les statues de la Grèce et de Rome². Les archanges au visage souriant et fier ont la majesté sereine des dieux et des empereurs ; les vierges gardent quelque chose du rythme et de la grâce antiques ; les guerriers à la stature élégante, aux traits jeunes et beaux, attestent l'influence toujours puissante des types classiques. De là vient ce ferme modelé des visages, cette structure un peu courte parfois, mais si bien équilibrée encore, cette grâce noble des gestes, ce dessin élégant des draperies. L'art antique, avec ses procédés et ses formes, appliqués à des thèmes nouveaux, se prolonge dans l'art byzantin, appauvri mais toujours vivace.

1. Bertaux, *loc. cit.*, p. 372.

2. Cf. Millet, *Daphni*, p. 105-118.

Mais, en face de ces œuvres d'inspiration toute classique, d'autres influences apparaissent. C'est d'abord, quoi qu'on en ait dit, celle de l'Église, avec la tendance qu'elle a à glorifier l'ascétisme, à exclure de l'art la beauté, à mettre sa prédilection dans les images austères



Fig. 242. — Saint Théodore Tiron. Mosaïque de Saint-Luc
(Coll. Hautes Études, B. 275).

et solennelles, dans les visages sévères, tristes et durs. En face de la tradition antique, il y a une tradition monastique qui, peu à peu, donnera le ton à l'art byzantin. Ce n'est pas tout encore. Dans ce monde cosmopolite qu'était la Constantinople du x^e et du xi^e siècle, où toutes les races et tous les types se rencontraient, l'Orient offrait en foule à la curiosité des artistes des modèles intéressants et caracté-

ristiques. Or, malgré ses attaches traditionnelles, l'art byzantin du ix^e et du x^e siècle semble avoir été, plus qu'on ne l'attendrait, curieux du détail pittoresque et vrai, épris de réalisme et capable d'observation. Aux costumes antiques il a volontiers mêlé les ajustements contemporains, habillant ses guerriers et ses martyrs comme les soldats de la garde et les dignitaires du palais. Pareillement il a puisé largement parmi les types exotiques que lui fournissait cet afflux d'Orientaux immigrés dans la capitale : de là vient assurément cet aspect nouveau des visages, dont les traits caractéristiques apparaissent à côté des figures antiques ; de là vient également ce goût du portrait qui se manifeste, on l'a vu, dans plusieurs des images représentées à Saint-Luc. C'est surtout sans doute à la cour, dans la pratique de cette peinture d'histoire fort en honneur chez les empereurs macédoniens, que les artistes ont pris l'habitude de copier d'après nature les costumes et les types contemporains ; mais il est inadmissible que de cet art profane rien n'ait passé dans l'art religieux. D'autant plus que cette hypothèse explique à merveille comment, dans les ouvrages de cet art, aux modèles inspirés de l'antique, aux types conventionnels qu'impose l'Église se mêle un goût « naturaliste » du détail pittoresque et de l'observation vraie.

Les compositions. — Le même effort pour se renouveler apparaît quand on étudie les compositions. Ici encore l'art du x^e et du xi^e siècle sent le besoin d'innover ; il ne veut point redire à l'infini les mêmes choses ; tout en restant attaché aux enseignements de l'Église, il se croit le droit d'être original, et il le fait avec un talent dans l'invention, une élégance et une harmonie dans la composition, une souplesse et une beauté dans l'exécution, une richesse surtout et une complexité dans le coloris, qui, à Daphni surtout, ont produit des œuvres admirables.

Dans les mosaïques du v^e et du vi^e siècle, c'était sur des fonds bleus que se détachaient les draperies blanches des figures. Un trait caractéristique de la mosaïque, au temps des Macédoniens et des Comnènes, est l'emploi exclusif des fonds d'or, vaste champ lumineux qui permettra dans les figures des combinaisons plus riches de coloris, en appuyant, en soutenant les valeurs diverses d'une basse continue et profonde. Sur ce fond, peu de place est réservée au paysage et aux accessoires : souvent même, rien absolument ne vient rompre la sévérité du fond d'or ; en tout cas, les accessoires, quand il y en a, sont de dimensions extrêmement

réduites. Il faut observer pourtant que, sous l'influence de la miniature, une tendance pittoresque commence à apparaître dans quelques compositions (Prière de Joachim et d'Anne à Daphni, fig. 243) qui se développera plus tard, et que, dans certains de ces accessoires (fontaine du jardin d'Anne, baldaquin de la



Fig. 243. — La prière d'Anne. Mosaïque de Daphni (Coll. Hautes Études, B. 343).

Présentation, lit drapé de la Nativité, etc.), se révèlent un goût et une étude attentive du détail précis et réel. C'est l'annonce d'une évolution qui se continuera dans les mosaïques vénitiennes et sici-liennes et qui s'achèvera au xiv^e siècle. Pour le moment toutefois, c'est à la figure humaine que la décoration emprunte son élément essentiel.

L'ordonnance. — Ces figures se groupent sur le fond d'or en compositions, pour lesquelles l'iconographie nouvelle fournit des modèles devenus bien vite traditionnels. Toutefois, on l'a vu, l'ordonnance de ces groupements n'est point immuable. Par la multiplication des épisodes, par l'accroissement des groupes, par la diversité

des gestes et des attitudes, des innovations véritables s'introduisent ; surtout l'ingéniosité du mosaïste s'applique à diversifier l'ordonnance générale de la composition. Tantôt elle est symétrique autour d'un personnage central ; les masses se répondent et s'équilibrent. Tantôt elle est dissymétrique, comportant deux groupes inégaux, ou bien même une seule masse¹. Mais toujours l'artiste garde le souci de la ligne décorative, de la répartition harmonieuse des figures. « La composition, on l'a dit, est d'un goût tout antique. » Parfois même certains traits originaux y apparaissent. Certaines scènes, décousues à l'origine, comme l'Adoration ou la Nativité de la Vierge, prennent, avec un aspect plus pittoresque, plus d'unité aussi. Certains thèmes, comme l'Anastasis, par le déplacement des rois, joints à Daphni aux premiers hommes, s'affranchissent heureusement de la symétrie traditionnelle. Il y a là, dans l'interprétation des motifs connus, une véritable invention. Et cette part de création originale n'est pas moindre dans la belle simplicité de certaines attitudes, dans l'ingéniosité de certains gestes. Dans la Crucifixion de Daphni (fig. 226), le corps du Christ « a la plénitude des beaux marbres, et la souffrance qui contracte légèrement ses sourcils n'altère point la sérénité de ses traits² » ; à ses pieds, saint Jean, la main gauche à l'abandon, dans une simple et muette douleur, la Vierge, portant la main gauche près du cou, par un geste fréquent sur les stèles funéraires antiques, complètent un ensemble admirable de sobriété et d'harmonieuse élégance. On pourrait citer bien d'autres morceaux d'une réelle beauté, où l'artiste a de même renouvelé ingénieusement des motifs classiques ou créé des visages d'une saisissante originalité³.

La facture. — Tout cela, il ne faut point l'oublier, dans cet art qui peint avec des pierres, est obtenu par des procédés nécessairement très simples et presque grossiers. Le mosaïste doit traduire une ligne par une épaisseur, dégrader par une succession de tons fortement tranchés, faire, avec des cubes assez gros et une gamme de couleurs assez restreinte, des prodiges d'habileté dans le dessin et le coloris. Ici encore l'artiste, dans la partie technique de son œuvre, est souvent admirable. S'agit-il de la draperie ? Au VI^e siècle la facture en était simple et large : traitée par grandes masses, par longs plis droits, elle produisait un effet puissant, mais monotone.

1. Exemples dans Millet, *Daphni*, p. 161.

2. Bertaux, *loc. cit.*, p. 372.

3. Cf. Millet, *Daphni*, 117-118 et 139-140.

Les draperies de Daphni sont conçues dans un esprit tout opposé. On y constate une recherche de la variété, des plis courts et pressés, des chutes tourmentées et pittoresques, une élégance un peu maniérée, qui aboutira finalement, par exemple à Saint-Marc, à la complication, à la sécheresse, à une sorte de fougue artificielle : mais, au *x^e* siècle, on y admire surtout la souplesse élégante du dessin et l'extraordinaire abondance des ressources. S'agit-il des visages et des nus ? On a dit déjà la diversité des types et l'effort volontaire pour la réaliser, mais il faut dire la finesse du modelé, la légèreté, la variété de la facture. Et surtout, il faut mettre en lumière la prodigieuse virtuosité du coloris.

Le coloris. — C'est une des innovations les plus caractéristiques de l'époque macédonienne que le goût et le sentiment de la couleur. Dans les mosaïques du *vi^e* siècle, des draperies uniformément blanches ressortaient sur un fond bleu. Maintenant le fond d'or permet des combinaisons plus variées et plus riches. Aussi les valeurs sombres se multiplient dans le costume : la tunique foncée fait contraste avec le manteau plus clair ; souvent les deux vêtements opposent des couleurs complémentaires, dont les deux taches forment un accord parfait. Les chairs, jadis modelées en brun, se teintent, à partir du milieu du *x^e* siècle, de délicates ombres vertes qui vont jusqu'au gris bleu. C'est, comme on l'a remarqué, une technique tout « impressionniste », qui, par les rapports des tons, l'opposition des complémentaires, le mélange des couleurs vives et franches des draperies à l'or du fond et au ton neutre des accessoires, atteint un degré de raffinement prodigieux. La même science de l'harmonie apparaît dans les ensembles. D'ordinaire une tache foncée se détache au milieu de valeurs claires, et le sens de la couleur se manifeste jusque dans l'équilibre général de la décoration. Jadis la mosaïque s'inspirait surtout de la statuaire, et ses blanches figures semblaient autant d'images de marbre : à cette sobriété s'est substituée une variété, une richesse, une complexité d'effet qui révèlent une école « coloriste ». Par le contact permanent avec l'Orient, par la pratique de l'émaillerie et de la tapisserie, l'art byzantin du *x^e* siècle a acquis un sentiment de la couleur, une science de l'exécution, qui sont vraiment caractéristiques de l'époque.

Évolution du style. — Il est aisé de suivre, dans les mosaïques du *x^e* siècle, l'évolution et les progrès de ce style nouveau. De Saint-Luc à Daphni il y a presque un abîme. Par les types, Saint-Luc se rattache encore en partie au style ancien de Ravenne, avec ses

têtes présentées de face, aux traits larges, aux grands yeux ouverts, au nez droit et long ; il s'y rattache plus fortement par le dessin un peu uniforme et monotone des draperies. A Daphni, des types nouveaux apparaissent, et les draperies sont conçues dans un esprit tout opposé. A Saint-Luc, la composition est simple, un peu gauche, le coloris surtout est sobre et sans grande variété. A Daphni, il y a une recherche de l'effet pittoresque et décoratif, une science surtout de la couleur qui est proprement admirable. Entre ces deux points extrêmes, toute une série d'œuvres intermédiaires marquent les étapes successives du style nouveau. Faiblement accusé encore à Saint-Luc et dans l'abside de Torcello, il s'annonce mieux à Sainte-Sophie de Kief. Il se manifeste pleinement à la Nea Moni de Chios, à Sainte-Sophie de Salonique, à Vatopédi. L'évolution se continue, au temps même de Daphni, dans les mosaïques de Saint-Marc de Venise ; elle s'achève, au XII^e siècle, dans les églises de Sicile, où le style nouveau règne sans mélange, avec quelque monotonie déjà et quelque uniformité, qui montrent une transformation manifestement accomplie. Et sans doute, au cours de cette évolution, « l'art byzantin a perdu un peu de la solidité, de la grandeur décorative de ses premières œuvres ; il a acquis, en revanche, avec une expérience plus étendue, une exécution plus souple, plus variée, et plus élégante¹ ».

Mais surtout, dans cet art du XI^e siècle, on ne trouve nulle trace de l'immobilité, de l'austérité, qui plus tard le dessècheront. Quoique travaillant surtout pour l'Église, et traduisant par la décoration les idées dogmatiques et symboliques, cet art reste en contact permanent avec la tradition antique, qui lui donne le goût des belles attitudes et des harmonieuses compositions, avec l'Orient, où son sens de l'observation puise à la fois l'amour de la réalité vivante et pittoresque et les merveilleux chatouillements de la couleur. Ainsi, quoique fortement marqué de l'empreinte religieuse, cet art corrige perpétuellement l'immobilité des thèmes traditionnels par une puissance d'invention créatrice, le travail d'après les archétypes antiques par l'étude directe du modèle contemporain, l'ascétisme monastique par la libre fantaisie de l'Orient coloriste. Sans cesse entraîné vers des formes nouvelles, capable de voir autant que d'exprimer la vie, il n'est point seulement remarquable par lui-même : il fait pressentir et explique l'impulsion que donnera aux arts l'avènement des Comnènes.

1. Millet, *Daphni*, 182.

IV

LES MOSAÏQUES OCCIDENTALES DU XI^e ET DU XII^e SIÈCLE

A côté des mosaïques que nous a conservées l'Orient grec, l'Italie offre, à Venise et en Sicile, de belles œuvres de l'art byzantin pour la fin du xi^e et le xii^e siècle.

Mosaïques vénitiennes. — Par ses origines, par ses relations politiques, par son commerce, Venise était, depuis plusieurs siècles, tournée vers Byzance. Des mers orientales ses marins rapportaient les merveilles de l'industrie byzantine, étoffes de pourpre et de soie brodées d'argent et d'or, habits de luxe, ivoires, émaux et bijoux précieux. Mais ces négociants avisés ne rapportaient pas que des marchandises : avec les objets matériels, les idées, les costumes, les mœurs de Byzance pénétraient dans la cité des lagunes ; avec les chefs-d'œuvre de l'art s'introduisaient les formes d'art ; et tout naturellement la ville se modelait sur l'Orient. Aussi, quand Venise voulut construire, elle ne trouva point, pour ses édifices religieux, de meilleurs modèles que ceux de Byzance ; et dans le sanctuaire qu'elle consacrait à saint Marc, elle imita le plan des Saints-Apôtres. Quand elle eut à décorer ses églises, elle n'imagina rien de mieux que le système décoratif qu'avait créé l'Orient : dès le commencement du xi^e siècle, l'abside de Torcello fut décorée par des mosaïstes grecs ; un peu plus tard, à Saint-Marc, les revêtements de marbres précieux, l'éclat des mosaïques innombrables, le chatonnement des émaux polychromes donnèrent à la basilique vénitienne une parure merveilleuse, qui fait d'elle l'exemple le plus complet de la splendeur byzantine au temps du second âge d'or.

*Saint-Marc*¹. — L'église actuelle de Saint-Marc date de la fin du xi^e siècle : commencée vers 1063, sous le doge Domenico Contarini, fort avancée déjà en 1071, sous Domenico Selvo, elle fut solennellement consacrée en 1095. Elle ne présentait guère alors l'aspect qu'elle offre aujourd'hui (fig. 202). La façade, fort modeste, était en briques, sans revêtement de marbre ni décor de mosaïques ; l'inté-

1. *La basilica di San Marco a Venezia*, publication de l'éditeur Ongania, Venise, 1878-1893 ; C. Neumann, *Die Marcuskirche in Venedig* (Preuss. Jahrbücher, 1892) ; Saccardo, *Les mosaïques de Saint-Marc à Venise*, Venise, 1897.

rieur avait déjà le luxe de ses marbres sculptés, provenant pour la plupart du Saint-Marc du x^e siècle, et une partie de ses mosaïques, exécutées par les artistes que Selvo avait, d'après une tradition qui paraît vraisemblable, appelés de Constantinople. Mais beaucoup restait à faire, et il fallut près de quatre siècles pour terminer le monument. L'établissement d'un vaste empire vénitien en Orient, à la suite de la 4^e croisade, donna aux travaux un magnifique élan durant tout le xiii^e et le xiv^e siècle. La décoration intérieure fut achevée, la façade transformée : il semblait qu'il n'y eût plus qu'à entretenir le magnifique édifice. La Renaissance en jugea autrement. Chargés de réparer les mosaïques anciennes, les Zuccati (1524-1608) demandèrent des cartons aux grands peintres de l'école vénitienne, et substituèrent à la décoration antique délabrée des nouveautés souvent inquiétantes. Sans doute, le sénat vénitien avait prescrit de ne rien détruire, « sans avoir relevé avec soin les détails anciens, afin qu'on puisse travailler et faire les mêmes œuvres » : mais, au témoignage d'un document officiel, « les maîtres ne mettaient pas toute la discrétion qu'il faudrait à détruire des œuvres qui valaient mieux que les nouvelles » ; et ces restaurations, où l'on se piquait surtout de faire mieux que les ouvrages anciens, continuèrent pendant tout le xvii^e et le xviii^e siècle à défigurer les mosaïques de Saint-Marc. On juge, dans ces conditions, et après tant de retouches, combien il est malaisé, dans ce vaste ensemble qui couvre une surface de 4000 mètres carrés, de reconnaître ce qui subsiste de la décoration primitive.

Chronologie des mosaïques. — A l'extérieur, la façade ne conserve plus qu'une mosaïque ancienne, datant du xiii^e siècle. Les autres ont été refaites au xvii^e siècle, avec la prétention de reproduire les originaux ; une autre est du xviii^e siècle ; celle qui décore le grand portail est toute moderne.

Dans le narthex, les scènes de la Genèse qui ornent les coupoles et les voûtes appartiennent au milieu du xiii^e siècle. Mais une partie a été détruite au xvi^e siècle et remplacée par des ouvrages exécutés sur les cartons de Titien, de Pordenone, etc.

Dans l'église, le panneau qui, au tympan de la porte d'entrée, représente le Christ entre la Vierge et saint Marc date du xii^e siècle ou de la fin du xi^e. A la même époque remontent la décoration de la coupole de l'ouest, où est représentée la Descente du Saint-Esprit, avec les seize nations païennes qu'évangélisèrent les apôtres, celle de la coupole centrale, où apparaît l'Ascension, avec seize figures

de femmes, Vertus et Béatitudes, rappelant les allégories de l'art alexandrin (fig. 244), celle enfin de la coupole du sanctuaire, où



Fig. 244. — L'Ascension. Mosaïque d'une coupole de Saint-Marc
(Phot. Alinari).

le Christ Emmanuel est entouré de seize prophètes. Pareillement les voûtes des grands berceaux qui soutiennent ces trois coupoles,

et le rang supérieur des murs du pourtour ont gardé leurs mosaïques anciennes représentant le cycle des grandes fêtes (fig. 245), les miracles du Christ et, près du sanctuaire, la vie de saint Marc. Toutes ces compositions appartiennent à l'ensemble exécuté entre 1071 et 1094 par les artistes byzantins, et constituent la partie la plus intéressante de la décoration. Mais l'abside, en revanche, a été refaite complètement, les coupes latérales ont reçu leurs mosaïques à une date plus récente, et dans les nefs latérales, à part quelques beaux panneaux anciens représentant le Christ, la Vierge, des prophètes, les restaurations ont tout envahi. La chapelle Saint-Isidore date du xiv^e siècle, la chapelle des Mascoli du xv^e, la sacristie du xvi^e, la grande masse de la décoration du xvii^e et du xviii^e siècle.

Enfin les mosaïques du Baptistère, dont une portion a été refaite, remontent, pour l'essentiel, au xiv^e siècle. Elles représentent les épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste.

Ainsi l'œuvre des mosaïstes grecs et des élèves qu'ils formèrent comprend trois groupes distincts : l'un, le plus important, remonte à la fin du xi^e siècle ; un autre est du xiii^e, un autre du xiv^e. Il en faut étudier brièvement l'ordonnance générale, et le style.

Les mosaïques de la fin du XI^e siècle. — La répartition des compositions du premier groupe s'inspire, dans ses lignes essentielles, des principes qu'avaient fixés les théologiens byzantins. Les coupes montrant l'Église du Christ annoncée par les prophètes, triomphant par le Sauveur montant au ciel, révélée au monde par les apôtres ; la Madone trônant à l'abside ; le cycle des grandes fêtes se déroulant sur les voûtes de l'église ; les miracles du Christ et les épisodes de la légende de la Vierge complétant la décoration, mais, de parti pris, séparés des grandes fêtes : tout cela est strictement conforme à l'ordonnance que nous connaissons bien. Sans doute, par certains traits, cet art apparaît un peu moins novateur que celui des mosaïques orientales du même temps. Certaines survivances de la tradition du vi^e siècle se mêlent à l'iconographie nouvelle. Les martyrs, protecteurs de l'église, gardent, comme à Ravenne et à Parenzo, leur place dans le sanctuaire ; des figures allégoriques (vertus et béatitudes de la coupole centrale), des personifications (fleuves du Paradis), des images symboliques (agneau, symboles des évangélistes) rappellent les motifs empruntés par le christianisme à l'art alexandrin. Et par ailleurs, on sent la part faite aux habitudes occidentales : les inscriptions grecques sont rares dans

ces mosaïques; à leur place, suivant un usage qui remonte au IV^e siècle, de nombreuses inscriptions métriques en latin expliquent les sujets.

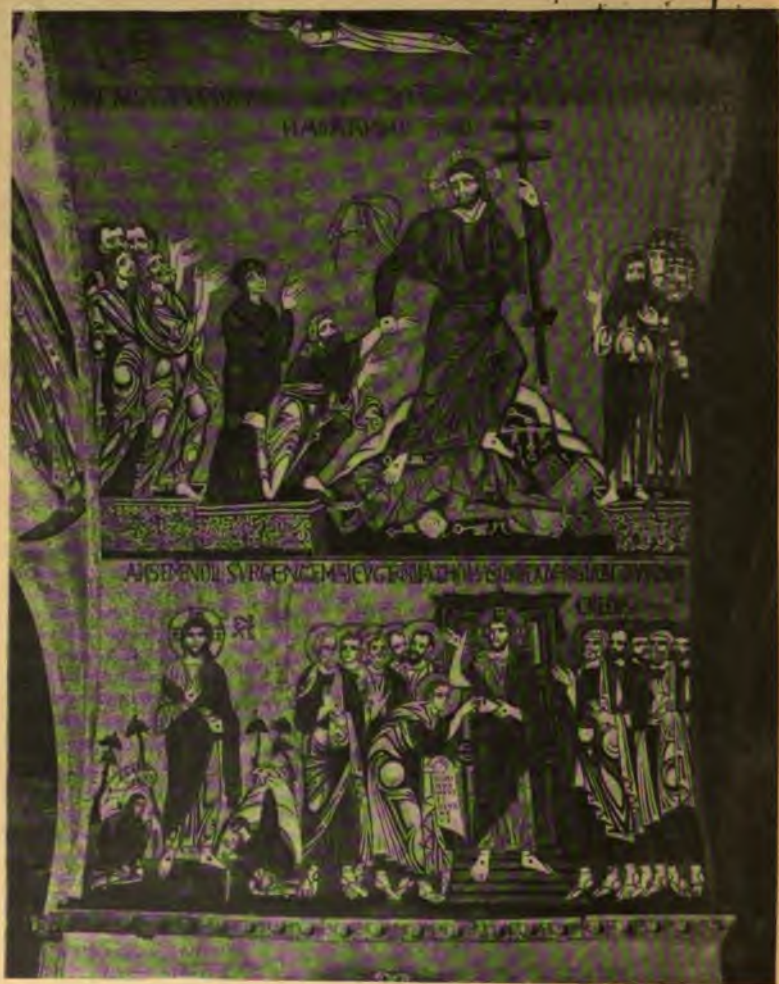


Fig. 245. — Scènes de la vie du Christ. Mosaïques de Saint-Marc de Venise (Phot. Alinari).

Pareillement le patriotisme vénitien a fait place dans la basilique aux saints locaux, particulièrement vénérés dans la cité. L'ensemble pourtant est nettement byzantin et rappelle de fort près le style de

Daphni. C'est la même variété des procédés, le même type nouveau des figures, la même recherche du coloris vif et brillant. Tout au plus peut-on constater, dans la fougue un peu artificielle des draperies, quelque complication, quelque sécheresse, et dans les visages, quelque monotonie. On sent que les progrès réalisés, que les nouveautés conquises se fixent et commencent à se figer. Mais malgré cela, ce premier groupe, étroitement apparenté aux mosaïques orientales, demeure, par l'ordonnance et l'iconographie autant que par l'exécution, une œuvre remarquable de l'art byzantin.

On verra tout à l'heure comment les maîtres grecs de Saint-Marc répandirent les procédés byzantins sur les rivages de l'Adriatique, à Torcello, à Murano, à Trieste. Au milieu du XII^e siècle encore, les mosaïstes qui travaillaient à la basilique étaient tous d'origine orientale. Mais autour d'eux, et à leurs leçons, une école indigène était née. C'est elle qui exécuta la plus grande partie des mosaïques du XIII^e siècle, celles de la façade, celles du narthex, une portion de celles de l'intérieur même. De cette œuvre, la partie la plus intéressante, la plus curieuse par les procédés employés, est la série des scènes de la Genèse.

*Les mosaïques de la Genèse*¹. — Aux coupoles et aux voûtes du narthex de Saint-Marc, sont figurés des épisodes de l'Ancien Testament, qui vont depuis la Création jusqu'aux miracles de Moïse dans le désert. Ce cycle biblique avait été cher à l'ancien art chrétien, comme le montrent les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure et l'illustration de plusieurs manuscrits (Genèse de Vienne, Bible de Cotton); il avait, dans la suite des temps, disparu à peu près complètement de l'art byzantin, et c'est tout à fait par exception qu'on le rencontre, au XII^e siècle, dans les mosaïques de la Chapelle palatine et de Monreale. Il est donc assez surprenant de le trouver à Venise au XIII^e siècle, traité dans un style tout byzantin par des artistes grecs ou nourris, du moins, des enseignements de l'école grecque². Mais ce qui est plus surprenant encore, c'est la ressemblance singulière qu'offrent ces mosaïques du XIII^e siècle avec les œuvres de l'art chrétien primitif. Et c'est de là, en effet, qu'elles sont directement inspirées. Entre les miniatures de la Bible de

1. Tikkanen, *Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig*, Helsingfors, 1889.

2. Les mosaïques de la portion droite du narthex semblent de date un peu plus ancienne et de style plus purement byzantin. Celles de gauche, où l'on remarque certains détails occidentaux dans les costumes et les accessoires, seraient l'œuvre des élèves formés par les mosaïques grecs.

Cotton, qui date du ^{vi} siècle, et les compositions de Saint-Marc, on a constaté de si frappantes analogies, qu'il faut admettre comme chose évidente que le mosaïste grec a dessiné ses cartons en copiant fidèlement l'illustration du vieux manuscrit. On voit



Fig. 246. — Histoire de Noé. Mosaïques de Saint-Marc (Phot. Alinari).

toute l'importance de cette découverte : elle montre comment cet art byzantin du second âge d'or, héritier d'un long passé, cherchait indifféremment ses inspirations aux sources fort diverses qui s'offraient à lui, aussi bien dans la tradition antique que dans l'art chrétien des premières basiliques. C'est à ce dernier qu'il s'est

adressé ici, reproduisant exactement les compositions, les attitudes, les types même qu'avait créés l'artiste du *vi*^e siècle. Mais ce qui n'est pas moins intéressant, c'est que, tout en copiant les ouvrages du *vi*^e siècle, le maître du *xiii*^e les a véritablement transformés selon



Fig. 247. — Construction de la tour de Babel. Mosaïques de Saint-Marc
(Phot. Alinari).

les goûts de son temps. Il a ajouté, modifié, précisément sur les points où l'art du *xi*^e siècle avait innové, introduisant dans les compositions un coloris plus vif et plus varié, y faisant place, avec un goût visible de l'observation réaliste, à mille détails pittoresques, familiers et vrais (fig. 246 et 247). Ainsi cet art byzantin du *xiii*^e siècle,

alors même qu'il se faisait copiste, savait garder sa part de liberté et d'originalité créatrice ; à cette époque même, où il semble parfois qu'il soit desséché, un constant mouvement d'évolution l'anima et le renouvelait encore. Dans les mosaïques de la Genèse on pressent déjà, à certains détails, la magnifique et suprême renaissance qui produira, au xiv^e siècle, les mosaïques de Kabrié-djami et les fresques de Mistra.

Le baptistère. — C'est précisément à ce moment que nous reporte la décoration du baptistère de Saint-Marc, où la vie de saint Jean-Baptiste est représentée en une suite de compositions d'un style anecdotique singulièrement pittoresque et vivant. Nous les retrouverons plus tard, en étudiant les autres œuvres dont elles furent contemporaines ; il suffira de noter ici qu'elles sont à Venise le dernier effort de l'école grecque. La chapelle de saint Isidore, qui date de 1355, est entièrement décorée dans le style giottesque. Ce n'en est pas moins une preuve bien remarquable de la puissance de l'art byzantin qu'il ait pu, jusqu'en plein Trecento, et alors même que Giotto était né, conserver en Occident cette influence profonde qu'il exerçait depuis tant de siècles.

Il a semblé nécessaire, pour ne point rompre l'unité du monument, d'anticiper un peu sur le temps en décrivant toutes les mosaïques byzantines de Saint-Marc. Il faut maintenant revenir en arrière pour étudier quelques belles décorations que le xi^e et le xii^e siècle ont vues naître dans la région vénitienne.

Torcello ¹. — Dans une des îles de la lagune, la basilique de Torcello, reconstruite au commencement du xi^e siècle, conserve de beaux parapets sculptés byzantins, qui forment la clôture du chœur, et d'admirables mosaïques. Celles de l'abside, les plus anciennes, sont contemporaines de la restauration de l'édifice et antérieures de plus d'un demi-siècle à la décoration de Saint-Marc : elles représentent la Madone debout, tenant l'enfant, et au-dessous d'elle, alignés dans l'hémicycle, les douze apôtres, que la liturgie orthodoxe rattachait volontiers, au même titre que les prêtres de l'ancienne alliance, au sacrifice eucharistique. Par le style, ces figures rappellent les mosaïques de Saint-Luc : elles ont les mêmes draperies uniformément blanches, la même monotonie dans les attitudes, la même sévérité dans l'expression. Au contraire, les

1. Pokrovskij, *Iconographie du Jugement dernier* (Troudy du VI^e congrès d'archéologues russes), Odessa, 1887 (russe) ; Clausse, *Basiliques et mosaïques chrétiennes*, Paris, 1893.

mosaïques qui décorent le diaconicon et le mur occidental datent de la fin du XI^e siècle et sont l'œuvre des artistes qui travaillèrent à Saint-Marc. Dans l'abside latérale de droite, ils ont représenté le Christ entre les archanges Michel et Gabriel, accompagnés de quatre saints. Au-dessus de la porte d'entrée, sur la façade intérieure de l'église, ils ont figuré, en une composition immense, pleine de multiples épisodes, le thème jusque-là traité sous forme de symboles ou de fragments épars (Hétimasie, Déisis), du Jugement dernier (fig. 248).

Dès le IV^e siècle, on le sait, Éphrem le Syrien avait décrit les éléments essentiels de cette scène redoutable, telle que l'art byzantin, plus tard, la concevra. Pourtant ce n'est, semble-t-il, qu'au VIII^e et au IX^e siècle que ces éléments se groupèrent en une composition picturale, à laquelle fait allusion un passage du pseudo-Jean Damascène, et que les peintres monastiques de la seconde moitié du IX^e siècle reproduisirent volontiers pour l'édification des fidèles. L'imagination byzantine, pleine des souvenirs de l'Apocalypse, multiplia dans cette composition les détails effrayants et terribles, et pour place, le système décoratif nouveau lui assigna le mur occidental, où elle figure aujourd'hui encore dans la plupart des églises de la Grèce et de l'Athos. C'est là également qu'elle se trouve à Torcello, strictement conforme dans son ordonnance à la description que le *Guide de la Peinture* fera plus tard de « la seconde venue du Christ », et par là tout à fait intéressante pour l'histoire de l'iconographie byzantine.

Au-dessous d'une colossale représentation de l'Anastasis, l'immense panneau de mosaïque se partage en quatre zones parallèles. En haut le Christ, assis sur l'arc-en-ciel, apparaît dans sa gloire, accompagné des anges et des apôtres ; à ses côtés, la Vierge et saint Jean, suppliant pour les pécheurs le Juge suprême, forment le motif de la Déisis. Plus bas, apparaît le thème de l'Hétimasie ; le trône est préparé, et, devant lui, les premiers parents se prosternent, tandis qu'à l'appel retentissant des trompettes des archanges, la terre et la mer rendent leurs morts. Ensuite c'est le jugement séparant le groupe des élus, hiérarchiquement rangés, des réprouvés qu'emporte le fleuve de feu et que les puissances infernales entraînent vers l'Hadès. Enfin, tout en bas, au paradis, où saint Pierre reçoit le bon larron, où les âmes des justes reposent dans le sein des patriarches, s'oppose l'enfer avec les supplices infligés aux damnés. Entre ces deux scènes, au tympan de la porte, la Vierge orante, en buste, prie pour l'humanité.

Dans ce vaste ensemble, qui traduit éloquemment le dogme, la tradition du vi^e siècle se mêle, comme à Saint-Marc, aux usages

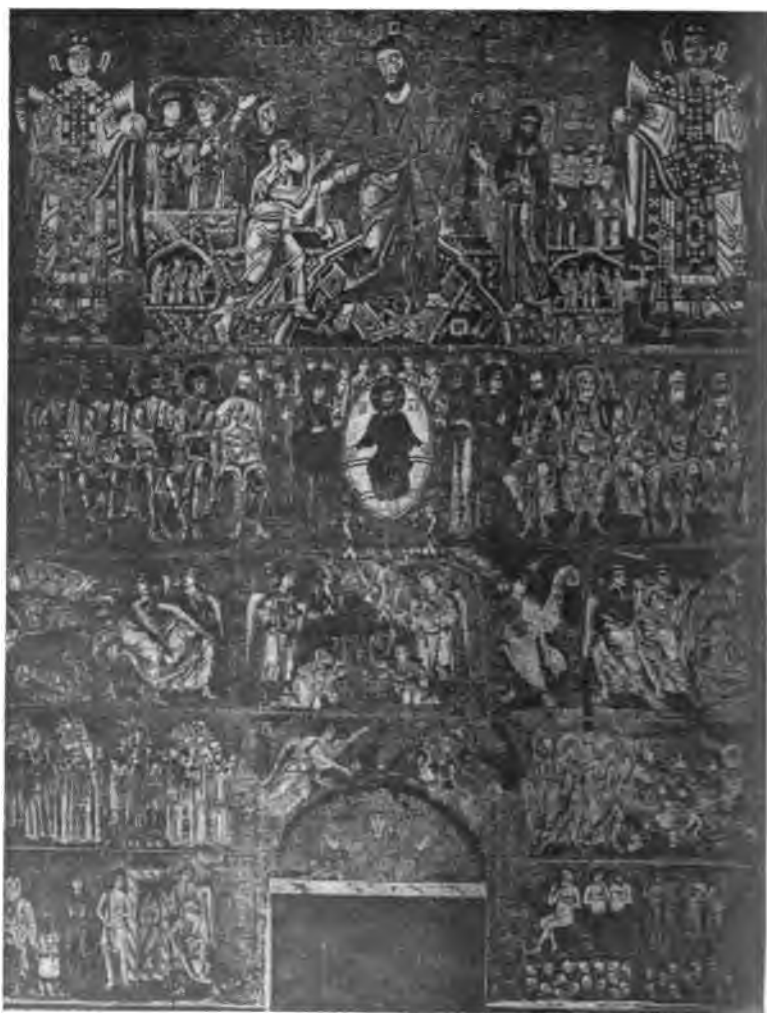


Fig. 248. — Le Jugement dernier. Mosaïque du dôme de Torcello.

nouveaux. A côté des motifs créés par l'art du ix^e siècle, prennent place les figures symboliques où revit le souvenir de l'art antique,

les personnifications de la Terre et de la Mer, celle de l'Hadès colossal tenant dans ses mains l'Antechrist, etc. Aux graves et nobles inspirations fournies par l'Apocalypse et les apocryphes se mêlent des épisodes familiers, où l'imagination populaire se complaira davantage encore aux siècles suivants, compliquant les supplices des damnés, détaillant, pour les punir de l'enfer, les multiples variétés des péchés monastiques et des péchés rustiques ¹. Enfin, un coloris vif et brillant répand sur tout le panneau une chaude lumière et achève de donner à cette grande page un caractère nettement byzantin.

Les mêmes artistes qui ont travaillé à Torcello ont répandu les procédés byzantins à Murano, dont l'abside fut décorée vers l'an 1100, et jusqu'à Trieste, où l'église de Saint-Just conserve deux petites chapelles anciennes, ornées de mosaïques dans la première moitié du XII^e siècle. Dans l'abside de l'une, le Christ est debout, escorté des martyrs, protecteurs de l'église ; dans l'autre, les apôtres se rangent comme à Torcello à la courbe de l'hémicycle.

Mosaïques siciliennes ². — A l'autre extrémité de l'Italie, la Sicile, comme Venise, est pleine de monuments de l'art byzantin. Les mosaïques de Cefalù, de Palerme, de Monreale sont assurément l'œuvre la plus étendue que cet art nous ait laissée.

Au moment où, dans la seconde moitié du XI^e siècle, les Normands s'installaient en Sicile, les jeux de l'histoire avaient rassemblé sur cette terre les éléments les plus hétérogènes, les races les plus diverses. Pendant trois siècles et plus, les Byzantins avaient possédé l'île ; à leur contact, la population indigène, rapidement hellénisée, était devenue grecque de langue, d'esprit et de religion ; et, malgré la ruine de la domination impériale, beaucoup de chrétiens, fortement groupés dans les villes de la côte orientale, conservaient le souvenir, les mœurs, les traditions et le regret du régime disparu. Les Arabes ensuite avaient remplacé les Grecs ; durant deux siècles d'un gouvernement glorieux et prospère, ils avaient introduit

1. Cf. Diehl, *L'art dans l'Italie méridionale*, p. 107-108, et Heuzey, *Les supplices de l'enfer d'après les peintures byzantines* (Annuaire de la société des études grecques, 1871).

2. Springer, *Die mittelalterliche Kunst in Palermo* (Bilder aus d. neueren Kunstgeschichte), Bonn, 1886 ; Clause, *Basiliques et mosaïques chrétiennes*, Paris, 1893 ; Diehl, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris, 1894 ; Kutschmann, *Meisterwerke Saracenischnormannischer Kunst in Sicilien*, Berlin, 1903 ; Diehl, *Palerme et Syracuse*, Paris, 1907.

en Sicile l'élément musulman, particulièrement nombreux dans l'ouest et dans le centre de l'île. Ainsi, selon le mot d'Amari, la Sicile, vers la fin du XI^e siècle, était « arabe plus qu'à moitié, et byzantine pour presque tout le reste ».

Dans ce monde bigarré, où ils se sentaient en minorité, les Normands, par nécessité autant que par politique, durent se résoudre du premier coup à user de tolérance à l'égard des vaincus. Ils se laissèrent, d'autre part, promptement séduire au charme des deux grandes civilisations que la Sicile leur révélait. Les rois normands du XI^e siècle, les Roger et les Guillaume, s'entourèrent, dans leur cour de Palerme, d'un luxe tout oriental, et les monuments incomparables qu'ils élevèrent réalisèrent la combinaison d'art la plus extraordinaire, la plus originale, la plus charmante qu'ait produite peut-être le moyen âge tout entier. Des églises romanes, étincelantes de mosaïques, « et traitées dans le détail, comme le dit Renan, selon les habitudes arabes ou byzantines » ; des cathédrales « historiées de bas en haut comme les pages d'une Bible resplendissante » ; des basiliques latines couronnées de coupes orientales ; des chapelles chrétiennes bâties sur des plans de mosquées ; Sainte-Sophie et la mosquée d'Omar s'associant à Saint-Étienne de Caen : voilà ce que la Sicile du XII^e siècle a rêvé et réalisé.

Chronologie des monuments. — Les rois normands de Sicile furent, en effet, de grands bâtisseurs. L'ardeur de leur foi, s'unissant à leurs goûts naturels de luxe et de splendeur, fit sortir de terre les édifices comme par enchantement. Roger II bâtit le dôme de Cefalù (1131-1148) et la Chapelle palatine de Palerme (1129-1143) ; il édifie Saint-Jean-des-Ermites (1132) et Saint-Jacques (1133) à Palerme ; Guillaume II fait construire l'admirable dôme de Monreale et le cloître charmant qui l'avoisine (1174-1182). Les grands dignitaires du royaume rivalisent avec leurs maîtres de pieuse et magnifique émulation. L'amiral Georges d'Antioche bâtit à Palerme l'église grecque de Sainte-Marie-de-l'Amiral, qu'on nomme aujourd'hui la Martorana (1143) ; le chancelier Matteo d'Ajello fonde pour les cisterciens le couvent de la Magione (1161) ; Majone de Bari, le tout-puissant ministre de Guillaume II, construit San Cataldo à Palerme (1161) ; l'archevêque Walter of the Mill élève Santo Spirito (1173) et le dôme de Palerme (1184). Aux édifices religieux se mêlent les constructions profanes. Sur l'emplacement de la résidence des émirs musulmans, Roger II bâtit le Palais royal de Palerme ; et tout autour de la ville, dans le parc

immense qui l'environne, s'élèvent ces villas charmantes de la Favara et de Menâni, œuvre de Roger II, de la Zisa que comença Guillaume I, de la Cuba, qu'édifia Guillaume II (1180), et où, parmi les élégances de l'architecture arabe, au milieu des ombrages et des fontaines, les rois latins de Sicile vivaient comme des princes d'Orient.

Pour bâtir et décorer ces monuments, les princes normands, avec un éclectisme admirable, firent indifféremment appel aux architectes de France, aux artistes ingénieux et savants qui travaillaient jadis pour les émirs musulmans, et aux maîtres byzantins, dont la supériorité s'imposait encore à l'Europe occidentale presque entière. Ce furent eux qui, sur le plan latin des basiliques, greffèrent les formes architecturales et le système décoratif de l'Orient byzantin, eux qui couronnèrent uniformément les églises siciliennes de ces coupoles portées sur quatre trompes d'angle, que Byzance avait, dès le v^e siècle, empruntées aux procédés de l'architecture persane. Ce furent eux surtout qui apportèrent à Palerme les traditions de cet art de la mosaïque, où le luxe byzantin avait trouvé son expression la plus caractéristique. A l'intérieur des sobres cathédrales normandes, les artistes d'Orient couvrirent les murailles du revêtement des marbres multicolores ; ils jetèrent sur le sol l'é�incelant tapis des pavements de mosaïque et de porphyre ; et à la voûte des coupoles et des absides, ils firent, selon les principes de l'église orthodoxe, flamboyer les mosaïques à fond d'or où se manifeste dans sa gloire le Christ Pantocrator.

Trois monuments surtout représentent l'art byzantin de Sicile. Ce sont les mosaïques du dôme de Cefalù, les plus anciennes de l'île, les plus pures d'exécution et les moins restaurées, les mosaïques de la Martorana et celles de la Chapelle palatine. Ces trois ensembles datent de la première moitié du xii^e siècle, et rien ne peut mieux rendre compte de ce qu'étaient encore, à l'époque des Comnènes, l'éclat et la puissance créatrice de l'art byzantin.

Cefalù. — A Cefalù, la décoration de la grande abside, datée par une inscription de l'année 1148, ressemble fort à celle qui se rencontre au fond du sanctuaire de Monreale (fig. 249). Le Christ en buste, colossal, occupe la conque de l'abside et d'un geste large et noble élève sa main bénissante. Au-dessous de lui, dans l'hémicycle, la Madone debout, en orante, est flanquée de quatre archanges ; plus bas, de chaque côté d'une grande fenêtre, les apôtres sont rangés en deux zones superposées. Sur les murs

latéraux, des saints, évêques et guerriers, diacres et prophètes s'alignent en quatre registres parallèles. Comme dans l'abside, des ins-



Fig. 249. — Cefalù. Mosaïques de l'abside (Phot. Alinari).

criptions grecques accompagnent les personnages du rang inférieur, les plus remarquables d'ailleurs par l'exécution et par le caractère des figures ; comme les mosaïques de l'abside, ils sont assurément

de la main des maîtres grecs qui travaillèrent pour Roger II. Au contraire, les chérubins et les séraphins qui planent à la voûte



Fig. 250. — Mort de la Vierge. Mosaïque de la Martorana à Palerme (Phot. Ailinear).

d'ogives du chœur, doivent, comme cette voûte elle-même, être attribués au milieu du XIII^e siècle, et sans doute les figures de saints

qui ornent les murailles latérales du chœur datent, elles aussi, dans les rangs supérieurs voisins de la voûte, de la même époque : l'inégalité du style et du travail y est, en effet, fort sensible.

Martorana. — Par son plan en forme de croix grecque, sa coupole sur trompes, son riche pavement de mosaïque et de marbres, le somptueux revêtement de marbre qui paraît ses murailles, la Martorana est une église purement byzantine. Elle ne l'est pas moins par ses mosaïques à inscriptions grecques qui, par l'ordonnance générale autant que par le style, sont exactement conformes aux principes de la nouvelle iconographie byzantine.

Au sommet de la coupole, le Christ Pantocrator est assis sur son trône, et sa main levée laisse tomber la bénédiction sur le peuple des fidèles. Autour de lui, quatre archanges inclinés font au maître une garde d'honneur. Plus bas, huit figures de prophètes, disposées au tambour de la coupole, et, dans les trompes d'angle, les images des quatre évangélistes ; puis, à la courbe des grands arcs, les médaillons des saints guerriers et des saints évêques, et, aux branches nord et sud de la croix, les austères figures des apôtres montrent l'église hiérarchiquement groupée aux côtés de son divin fondateur. Des mosaïques de l'abside, rien ne reste, sauf, sur la courbe de l'arcade, deux grandes figures des archanges Michel et Gabriel, et de même ont disparu sans doute la plupart des compositions évangéliques, dont la succession rappelait le cycle des grandes fêtes chrétiennes. Quatre épisodes seulement en sont conservés : sur les faces orientale et occidentale du carré central, par une disposition qu'on trouvera plus tard aux églises de l'Athos, l'Annonciation fait pendant à la Présentation au temple ; à la voûte du bras occidental de la croix, la Nativité du Christ, par où commence le cycle des fêtes, s'oppose à la Dormition de la Vierge, qui en marque le dernier chaînon (fig. 250). Enfin deux curieux tableaux, qui peut-être décoraient la façade primitive de l'église, se voient aujourd'hui dans la partie antérieure du monument. L'un montre Roger II, en costume de basileus byzantin, couronné par le Christ (fig. 251) ; l'autre, partiellement gâté par une restauration maladroite, représente l'amiral Georges d'Antioche, humblement prosterné aux pieds de la Vierge.

Parmi les mosaïques byzantines de Sicile, celles de la Martorana sont peut-être, avec celle de Cefalù, les plus remarquables ; la composition en est bien entendue, le dessin souvent ferme et précis, le coloris plein d'éclat. Elles semblent donc bien appartenir en propre aux maîtres grecs qui travaillèrent pour Roger II et qui exécutèrent

également pour lui une partie des mosaïques de la Chapelle palatine.
*Chapelle palatine*¹. — La Chapelle palatine, achevée par Roger II

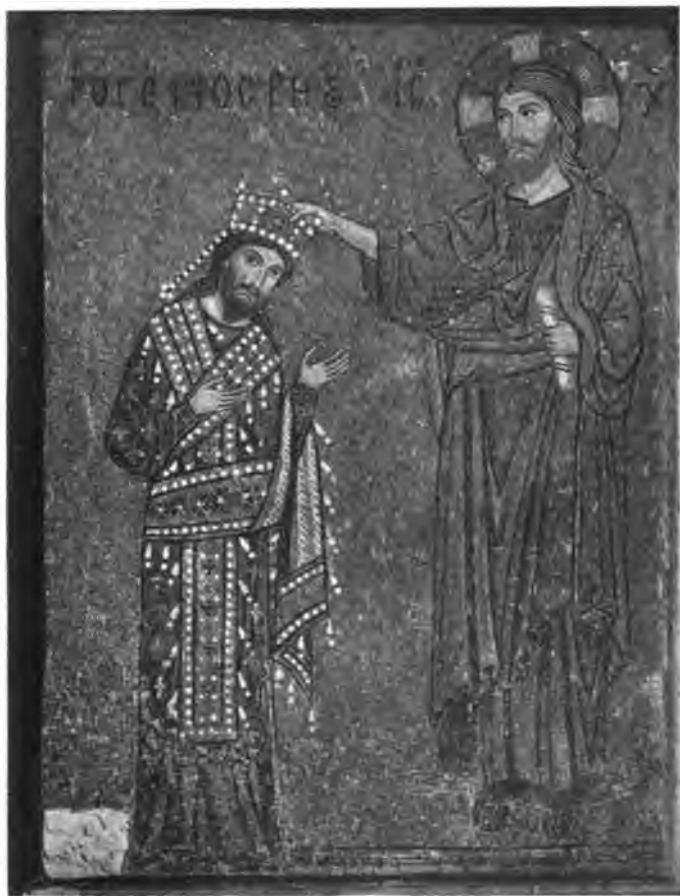


Fig. 251. — Roger II couronné par le Christ. Mosaïque de la Martorana à Palerme (Phot. Alinari).

en 1143, comme l'atteste l'inscription grecque qui court à la base

1. Terzi, Amari et Cavallari, *La cappella di S. Pietro nella reggia di Palermo*, Palerme, 1889 ; Paulovskij, *Peintures de la Chapelle palatine de Palerme*, Pétersbourg, 1890 (russe) ; *Iconographie de la Chapelle palatine* (RA., 1894) ; *Décoration des plafonds de la Chapelle palatine* (BZ., II, 1893).

de la coupole, est la merveille de l'art siculo-normand et le monument le plus représentatif qu'il ait produit. Par ses trois nefs, que séparent des colonnes antiques de granit aux chapiteaux corinthiens somptueusement dorés, c'est une basilique d'Occident ;



Fig. 252. — Palerme. Chapelle Palatine. Mosaïques de la coupole (Coll. Hautes Études, C. 726).

par son sanctuaire surélevé, que des clôtures de marbre, incrustées de mosaïques, séparent du reste de l'église, par sa haute coupole à trompes d'angle portée sur quatre colonnes, c'est un édifice d'Orient. Par son pavement, où le porphyre, le marbre, la serpentine se mêlent aux entrelacs de mosaïques multicolores, par la parure des marbres incrustés d'émaux polychromes qui tapisse ses murailles et que couronne une haute frise de palmettes dorées, elle évoque le souvenir des mosaïstes arabes, de leur art savant, de leur patiente

virtuosité, et elle est arabe encore par son admirable plafond de bois qui retombe en stalactites et que décorent de délicates peintures persanes ; et enfin, par les mosaïques éblouissantes qui couvrent ses parois et ses voûtes et l'illuminent du prestigieux rayonnement de leurs fonds d'or, elle est purement byzantine.



Fig. 253. — La Nativité. Mosaïques de la Chapelle Palatine à Palerme.

Pourtant les restaurations postérieures ont partiellement altéré ce bel ensemble. Dès le *xiv^e* siècle, les rois aragonais ont, sur le mur occidental en particulier, substitué des mosaïques nouvelles à la décoration primitive. Le *xvi^e* et le *xviii^e* siècle ont remis à neuf la décoration de l'abside de gauche et de la grande abside. En 1798 enfin, on a détruit une partie des mosaïques qui décoraient le mur

nord du sanctuaire. Néanmoins, et sans oublier non plus que les mosaïques des nefs, achevées sous Guillaume I (1154-1166), sont d'une main différente, il demeure aisé de saisir l'ordonnance générale de cette vaste décoration, et de constater combien elle est exactement conforme aux idées liturgiques de l'église grecque et à l'art des maîtres byzantins.

Au sommet de la coupole, selon l'usage, le Christ Pantocrator, en buste, occupe le médaillon central. Autour de lui, huit archanges aux ailes éployées, aux vêtements constellés d'or, font au roi du ciel une garde d'honneur. Plus bas, quatre évangélistes placés dans les trompes d'angle, et quatre prophètes figurés debout, David, Salomon, Zacharie et saint Jean-Baptiste, annoncent la venue du Fils de Dieu et proclament sa gloire, tandis qu'au-dessous d'eux, d'autres prophètes, représentés en buste, complètent la divine démonstration (fig. 252). A l'abside, le Christ en buste, colossal, garde sa place traditionnelle au sommet de la conque, et au-dessous de lui, la Madone entre des saints occupe la courbe de l'hémicycle, tandis qu'au sommet de l'arcade, les archanges Gabriel et Michel s'inclinent devant le médaillon où s'inscrit la composition mystique de l'Hétimasie. Comme à la Martorana, l'Annonciation fait pendant à la Présentation sur les faces orientale et occidentale du carré central et plus bas enfin, sur les parois latérales du sanctuaire, le cycle des fêtes chrétiennes se développe en de nombreuses compositions (fig. 253). Dans la partie droite du chœur, ce sont les épisodes qui vont depuis la Nativité jusqu'aux Rameaux, parmi lesquels la Fuite en Égypte et l'Entrée à Jérusalem attestent, avec une rare habileté technique, un art savant de la draperie et un réel talent de composition. Dans la partie de gauche prenaient place sans doute les scènes de la Passion, dont il ne reste plus aucune trace ; et le cycle s'achève, dans les deux voûtes qui couronnent les branches nord et sud du sanctuaire, par l'Ascension et la Pentecôte.

A quelques exceptions près, toutes ces mosaïques sont accompagnées d'inscriptions en langue grecque, et cela seul suffirait à attester leur origine nettement byzantine, quand bien même par ailleurs, par les qualités de l'exécution, par l'art de la composition, par l'éclat du coloris, par le sentiment et la recherche du détail pittoresque et souvent réaliste, elles ne montreraient point leur étroite parenté avec les œuvres propres de l'art byzantin. Il n'en va plus de même quand on considère les mosaïques des nefs. Sans doute elles sont en un étroit rapport avec l'ordonnance générale de

la décoration : l'histoire de la vie de saint Pierre et de saint Paul, qui couvre les parois des bas-côtés, correspond aux figures des deux apôtres placées à la conque des absidioles ; et c'est en conformité avec les plus lointaines traditions chrétiennes que, dans la grande nef, se déroulent en deux zones superposées les épisodes de



Fig. 254. — Monreale. Intérieur du dôme (Phot. Alinari).

l'Ancien Testament, depuis la Création jusqu'à la lutte de Jacob avec l'ange. Mais toutes ces représentations sont accompagnées d'inscriptions latines, et au vrai le style en est fort différent. Aussi bien on sait, par le témoignage du chroniqueur Romuald de Salerne, qu'après la mort de Roger II (1154), son fils Guillaume acheva la décoration en mosaïques de la Chapelle palatine. Tout fait croire qu'il en confia l'exécution aux élèves italiens qui s'étaient formés à l'école des maîtres grecs. Et c'est pourquoi, tandis que, dans le sanctuaire, les compositions conformes au cañon byzantin, les saints de l'Église grecque, la langue hellénique enfin dominaient, dans les nefs, au contraire, règnent les saints et la langue de l'Église

latine ; et c'est pourquoi surtout, aux œuvres si remarquables qui décorent le chœur et les absides, s'opposent des ouvrages plus inégaux, où apparaît, avec une tendance légitime à s'affranchir des leçons byzantines, la marque d'une évolution qui, bien vite, achèminera vers la décadence l'art siculo-normand.

Monreale ¹. — Cette décadence apparaît clairement dans l'énorme décoration du dôme de Monreale, qui couvre une surface de plus de 6000 mètres carrés (fig. 254). Sans doute, l'œil est d'abord ébloui par la prodigieuse splendeur de la magnifique cathédrale, étonné par le déploiement d'un luxe incomparable : on constate vite pourtant, à regarder les détails, combien on est loin de l'art savant des maîtres qui, à Cefalù ou au palais, avaient travaillé pour Roger II. Si, dans l'ordonnance générale de la décoration, dans la composition des scènes, on sent toujours l'influence byzantine, on voit clairement par ailleurs que les modèles byzantins ont été copiés par des artistes indigènes, avec plus de maladresse dans le dessin, moins d'éclat dans le coloris ; et s'il est intéressant de noter cet effort pour s'affranchir, en une certaine manière, des enseignements de l'Orient grec, il faut avouer que la sécheresse de ce style, la froideur de cet art trahissent la décadence et déçoivent le visiteur que la Palatine a charmé.

Il n'est donc point utile de décrire en détail toutes les parties de cette vaste décoration, dont beaucoup de morceaux ont été au reste abondamment restaurés. Il suffira de marquer la conception générale de cette œuvre colossale, le plan grandiose de l'ordonnance qui lui donne sa signification.

Dans l'abside principale (fig. 222), comme à Cefalù et à la Chapelle palatine, le Christ Pantocrator occupe le sommet de la conque, dominant toute l'église de son buste colossal. Au-dessous de lui, la Vierge « toute pure » (*ἡ πανάγυρος*), comme la désigne une inscription grecque, est assise sur son trône, tenant sur ses genoux l'enfant divin ; à ses côtés sont debout deux archanges et les douze apôtres, dont la rangée se prolonge sur les parois voisines ; plus bas, quatorze figures de saints décorent la zone inférieure de l'hémicycle. Comme à Cefalù, c'est l'Église triomphante, figurée d'ordinaire dans l'Orient byzantin au sommet des coupes, que le mosaïste a voulu représenter ici dans sa magnifique hiérarchie ; et la même

1. Serradifalco, *Del duomo di Monreale*, Palerme, 1838 ; Gravina, *Il duomo di Monreale*, Palerme, 1859-1871.

idée s'exprime à la voûte qui précède le sanctuaire, où le symbole de l'Hétimasie flotte entre les séraphins et les archanges inclinés,



Fig. 255. — Monreale. Mosaïques du dôme (Coll. Hautes Études, C. 736).

à la voûte des absidioles, où quatre séraphins entourent le médaillon du Christ. Sur le grand arc du transept enfin, comme à la Pala-

tine, les deux archanges Michel et Gabriel s'inclinent, drapés à l'antique ; et sur les murs de la grande nef la foule des anges s'aligne en une double frise de médaillons.

Dans les voûtes et sur les parois latérales du transept, l'Église terrestre se manifeste par la longue série des compositions qui constituent le cycle des fêtes chrétiennes. Comme à la Martorana, comme à la Palatine, l'Annonciation occupe une place à part, aux deux côtés de l'arc triomphal, à l'entrée de l'abside ; au centre du transept, se développent les scènes de l'Enfance du Christ, tandis que, dans les ailes du sud et du nord, se succèdent les épisodes de la Passion. Quant au cycle des miracles du Sauveur, nettement séparé de celui des fêtes, il remplit les bas-côtés.

Dans les absides latérales, comme à la Palatine, les deux grands apôtres Pierre et Paul sont figurés, et une suite de compositions rappellent l'histoire de leur apostolat et de leur martyre. Enfin, par un souvenir de l'ancienne tradition chrétienne, la grande nef est, comme à la Palatine, décorée de scènes de l'Ancien Testament, disposées en deux zones parallèles et qui vont depuis la Création jusqu'à la lutte de Jacob avec l'ange.

Au-dessus des deux trônes adossés aux piliers orientaux du sanctuaire, deux compositions d'apparat, semblables à celles que nous avons rencontrées à la Martorana, montrent, à gauche, le Christ couronnant le roi Guillaume II (fig. 255), à droite, le souverain offrant à la Vierge l'église qu'il a fondée.

On voit aisément combien cette ordonnance rappelle celle qui, dans les autres églises de Sicile, a réglé la disposition des mosaïques : c'est qu'en effet toutes s'inspirent pareillement des principes de la liturgie byzantine. Mais si, à Monreale, la conception dominante ne s'écarte guère de celle qui a créé la décoration de Cefalù ou de la Palatine, l'exécution diffère étrangement. Comparez l'abside de Monreale, — la plus belle partie assurément de ce vaste ensemble, et celle qui dut être traitée avec le plus de soin, — à l'abside presque semblable de Cefalù (fig. 249) : sans doute, les inscriptions qui accompagnent les figures sont grecques, et à ce titre les mosaïques peuvent être considérées peut-être comme l'œuvre de maîtres byzantins : pourtant elles diffèrent étrangement de celles du milieu du XII^e siècle ; elles ont quelque chose de plus raide et de plus sec, plus de froideur dans le coloris, moins d'élégance dans le dessin. Regardez maintenant les autres mosaïques, qui toutes sont accompagnées d'inscriptions latines : assurément les

compositions évangéliques comme les épisodes de l'Ancien Testament se conforment, dans l'arrangement des scènes, aux règles de l'iconographie orientale ; mais la technique offre de frappantes analogies avec les mosaïques des nefs de la Palatine ; comme elles, elles sont l'œuvre d'ouvriers indigènes, formés à l'école des maîtres grecs, mais infiniment moins habiles.

Aux merveilles de l'art religieux, les rois normands avaient ajouté, aussi bien au château royal de Palerme que dans leurs maisons de plaisance, les splendeurs de la décoration profane. Malheureusement fort peu de chose en a survécu. Il suffira de rappeler les mosaïques qui, dans la chambre du roi Roger au palais ou sous les voûtes à stalactites de la Zisa, représentent des archers et des centaures, des lions, des griffons et des paons affrontés, tout un décor nettement byzantin, œuvre de la même école qui décora si magnifiquement les murailles de la Chapelle palatine. Et ainsi la Sicile normande, en même temps que, dans les mosaïques de ses églises, elle nous montre en son plein développement le nouveau style byzantin, nous laisse entrevoir, par le décor de ses palais, quelque chose de cette peinture profane dont se paraient à Constantinople les résidences des empereurs.

Bethléem ¹. — A Bethléem, dans la basilique de la Nativité, construite probablement par Constantin, il subsiste quelques fragments, assez mutilés, d'une importante décoration en mosaïque. Une inscription en langue grecque, placée dans le chœur, rapporte qu'elle fut exécutée en 1169 par le mosaïste Éphrem, sous le règne du roi Amaury de Jérusalem, par l'ordre de l'empereur Manuel Comnène. On a supposé que l'artiste byzantin se borna, en fait, à restaurer des mosaïques plus anciennes ², et il est incontestable en effet qu'une partie de la décoration rappelle, par ses architectures, les motifs que l'on trouve au v^e siècle à Saint-Georges de Salonique et au baptistère orthodoxe de Ravenne. Il serait par ailleurs assez surprenant, si la basilique était, comme il semble certain, ornée de mosaïques sur sa façade extérieure dès avant le vii^e siècle, qu'elle n'en eût point à l'intérieur pareillement. On remarquera toutefois, d'une part, que la représentation des sept conciles œcuméniques nous reporte, au plus tôt, au commencement du ix^e siècle, c'est-à-dire en un temps où l'on conçoit mal l'exécution d'une

1. De Vogüé, *Les églises de Terre-Sainte*, Paris, 1860 ; Germer-Durand, *Décoration de la basilique de Bethléem* (Échos de Notre-Dame de France, 1891).

2. Millet, *Art byzantin*, 166-168.

décoration de cette importance dans la Palestine soumise aux Arabes. D'autre part, selon la juste remarque de M. de Vogüé, l'esprit de conciliation et d'entente qui se manifeste dans le choix des textes sacrés reproduits sur les murailles, l'exposé d'une doctrine commune aux Grecs et aux Latins qui se dégage de ces inscriptions, correspondent bien aux bons rapports politiques qui existaient à la fin du XII^e siècle entre le royaume latin de Jérusalem et l'empire grec, à l'essai de rapprochement religieux aussi que tentaient alors les chefs des deux états, et dont la trace apparaît pareillement



Fig. 256. — Mosaïques de Bethléem (d'après Vogüé, *Les Églises de Terre-Sainte*).

dans les peintures tracées sur les colonnes de la nef¹. S'il est vrai que les mosaïques de Bethléem rappellent en partie les compositions du V^e siècle, il semble donc impossible pourtant d'en attribuer à cette époque reculée la première conception ; aussi bien, l'ensemble de la décoration, telle qu'on peut la reconstituer d'après la description du P. Quaresmius, qui vit les mosaïques presque intactes à la fin du XVI^e siècle, s'accorde bien, par les sujets représentés, les idées liturgiques qu'ils traduisent et l'ordonnance, avec l'iconographie nouvelle de l'époque des Macédoniens et des Comnènes.

Au mur occidental, au-dessus de la porte d'entrée, l'arbre de Jessé déployait ses branches, supportant les médaillons de tous ceux, prophètes, Sibylle, etc., qui avaient annoncé le grand événement de la Nativité. Sur les deux parois de la nef, au-dessus de l'architrave,

1. On y trouve côte à côte, désignés par des légendes bilingues, les cénobites fameux de la Palestine et des saints tout occidentaux, comme Olaf et Canut : or ces peintures sont sûrement du XII^e siècle. On remarquera aussi qu'un peintre, qui a inscrit son nom en latin (*Basilius pictor*) à côté d'un des anges de la mosaïque, travailla avec les maîtres byzantins à la décoration.

une suite de figures en buste, formant une longue frise, représentaient les ancêtres du Christ (une partie assez considérable en subsiste); au-dessus, entre des architectures, étaient représentés par leur nom et le résumé de leurs actes inscrit sous une arcade, à droite, les sept conciles œcuméniques, à gauche, six synodes provinciaux (fig. 256); entre les fenêtres enfin, encadrés par deux frises décoratives aux ornements fort complexes, des anges, dont deux ou trois ont échappé à la ruine, se dirigeaient vers l'autel. Dans le transept et le chœur étaient figurés les épisodes évangéliques : on en voit trois assez bien conservés, l'Entrée à Jérusalem, l'Incrédulité de Thomas et l'Ascension. Ainsi, aux prophètes annonçant la naissance du Christ faisait suite la généalogie du Seigneur, et les assemblées religieuses, fixant la doctrine de l'Église, conduisaient au cycle des grandes fêtes liturgiques. La composition des scènes évangéliques est conforme, d'autre part, au nouveau canon byzantin, et la représentation des conciles était, on le sait, un sujet cher depuis longtemps à l'art grec du moyen âge. On le trouvait au palais impérial dès le viii^e siècle, et il apparaît dans les miniatures des manuscrits de l'époque macédonienne, Grégoire de Nazianze de la Bibliothèque Nationale ou Ménologe de Basile II. La décoration se complétait, au témoignage de Jean Phocas, par un portrait en mosaïque de l'empereur Manuel placé dans l'église. Dans la crypte était représentée la Nativité.

Ainsi, en Orient comme en Occident, l'influence de l'art grec demeurait au xi^e siècle toute-puissante, et là même où il semblait qu'on dût le moins l'attendre, chez les Normands de Sicile et chez les Latins de Syrie, Byzance restait la grande initiatrice, la maîtresse de toutes les élégances.

V

LES MOSAÏQUES PORTATIVES

La mosaïque ne fut pas seulement employée à Byzance à exécuter les grandes décorations des édifices sacrés : elle servit aussi, à partir du x^e siècle environ, à fabriquer de petits tableaux portatifs, sorte d'icônes plus recherchées et plus précieuses, que l'on exposait dans les églises ou dans les oratoires des palais particuliers, et que l'on emportait fréquemment en voyage. Le palais impérial en possédait de fort belles, que l'on déposait, avec les pièces les plus rares du

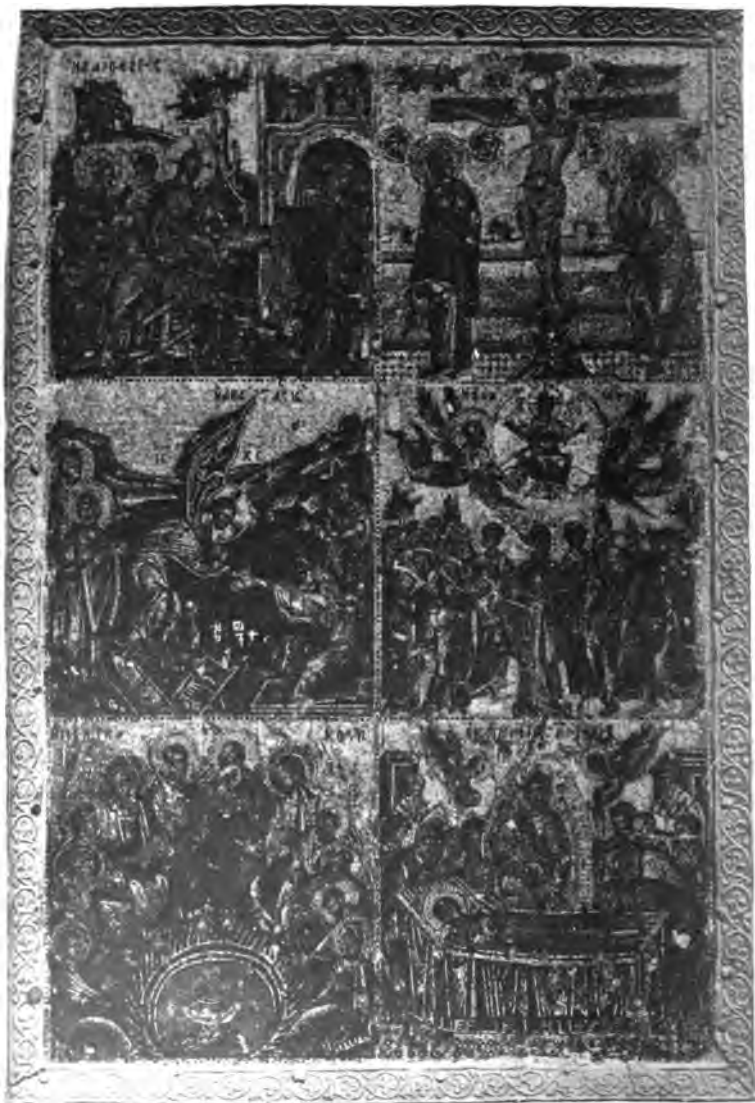


Fig. 237. — Florence. Musée de l'Opera del Duomo. Mosaïque portative (Phot. Alinari).

trésor, dans le coffret nommé le *pentapyrgion*. Assurément c'était aller à l'encontre des principes de la mosaïque que de la plier à ces menus ouvrages, où elle perdait son vrai caractère et se rapprochait, avec moins de bonheur dans l'exécution, de la miniature. Pourtant les ouvrages de ce genre semblent avoir été nombreux et appréciés. Malheureusement beaucoup d'entre eux ont disparu, et nous n'en possédons plus que d'assez rares exemplaires. Ils représentent, tan-



Fig. 258. — Saint-Georges. Mosaïque portable (Musée du Louvre).

tôt des personnages isolés, Christ, Vierge, saints, tantôt une des grandes fêtes de l'Église, tantôt même, comme dans la plus célèbre des œuvres de ce genre, les deux tableaux de l'Opera del Duomo à Florence, la série complète, en deux panneaux, des douze grandes fêtes (fig. 257). Ces deux monuments, d'une élégance un peu sèche, semblent dater du XII^e siècle. Le plus grand nombre des autres est du XII^e ou XIII^e siècle, quelques-uns du XIV^e. Certains sont de dimensions assez considérables, comme la Madone à l'enfant du monastère de Chilandari à l'Athos, qui mesure 0,64 sur 0,45, et que Kondakof date du XIII^e ou XIV^e siècle. En général pourtant, ils sont de proportions plus petites, et l'exécution, faite au moyen de cubes microscopiques assemblés sur un lit de cire, est d'une incomparable finesse.

E. Müntz a dressé, en 1886, un premier catalogue de ces mosaïques portatives, où, à côté de nombreux monuments indiqués par les textes et perdus, on notera, comme particulièrement remarquables, au Louvre, une Transfiguration et un médaillon circulaire représentant saint Georges combattant le dragon (xiii^e s.) (fig. 258) ; au Vatican, un saint Théodore le Stratilate, assez endommagé (xii^e s.) ; au South-Kensington, une Annonciation (xii^e-xiii^e s.) ; à l'Ermitage de Saint-Petersbourg, un prophète Samuel et un saint Théodore. Le musée de Vich en Espagne possédait autrefois un fort beau saint Nicolas, attribué au xiii^e siècle. Mais l'Athos surtout est relativement riche en monuments de ce genre : à côté de la Madone de Chilandari (xiii^e-xiv^e s.) et du saint Jean Chrysostome (xii^e s.), d'un style si réaliste, qui de Vatopédi a passé dans la collection Nélidof, on citera le sauveur d'Esphigmenou (xii^e siècle), noblement drapé dans un manteau de pourpre couvrant une tunique bleue ; la sainte Anne de Vatopédi, qui peut-être faisait partie du même triptyque, et dont le travail très fin emploie beaucoup de cubes d'argent ; le saint George et le saint Démétrius de Xénophon (xii^e-xiii^e siècle), qui, par la finesse du travail et le caractère populaire des visages, rappellent le panneau de la collection Nélidof ; le saint Nicolas de Stavronikita (xi^e-xii^e siècle), que Kondakof considère comme la meilleure de toutes ces mosaïques portatives, et qui ressemble fort à celui de Vich ; enfin et surtout la Crucifixion de Vatopédi (xi^e-xii^e s.), d'un style un peu tourmenté, mais qui est également remarquable par la finesse et l'habileté du travail, la justesse des attitudes, l'expression des visages et l'éclat du coloris. On notera la façon dont le ciel a été traité au moyen de cubes d'argent ¹.

Tous ces petits monuments, qu'il faut rapprocher des icônes peintes sur bois, ont un intérêt réel pour l'histoire de l'iconographie byzantine. La plupart d'entre eux, par le style, se rapprochent des miniatures et offrent les mêmes qualités d'exécution serrée, attentive, d'élégance un peu sèche et tourmentée, de coloris harmonieux et puissant.

1. E. Müntz, *Les mosaïques byzantines portatives* (Bulletin monumental, t. 52, 1886). Pour Vich : Roulin, *Tableau byzantin inédit* (Mon. Piot, t. VII, 1900). Pour l'Athos : Kondakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos, Pétersbourg*, 1902, p. 104-120 et pl. XI-XVI ; Ainalof, *Monuments byzantins de l'Athos* (Viz. Vrem., VI, 1899).

CHAPITRE VI

LES MONUMENTS DE LA PEINTURE FRESQUES ET ICONES

I. Les fresques de Cappadoce. Les sujets. L'ordonnance et l'iconographie. Classement chronologique des monuments. Caractère de ces fresques. — II. Les fresques de l'Italie méridionale. L'hellénisation de l'Italie du Sud. Les sujets. Classement chronologique des monuments. Caractère de ces peintures. — III. Les fresques russes. L'église de Néréditsi. — IV. Les icônes.

Jusqu'en ces dernières années, on ne connaissait aucun monument de la peinture murale byzantine pour la période qui s'étend de la fin du iv^e siècle à la fin du xii^e siècle. Des explorations récentes ont heureusement comblé cette lacune : l'Italie du Sud d'abord¹, la Cappadoce, il y a quelques mois à peine², nous ont révélé de curieux vestiges de cet art disparu. On peut aujourd'hui d'autant mieux en entreprendre l'étude que plusieurs de ces ouvrages sont datés avec une absolue précision. D'autre part, les fresques qui décorent les vieilles églises russes du xi^e siècle, et dont le style est tout byzantin, fournissent, pour compléter cet exposé, d'utiles points de comparaison³.

I

LES FRESQUES DE CAPPADOCE¹

La Cappadoce, on l'a vu déjà, est une des parties de l'Asie Mineure où le christianisme et l'art chrétien se développèrent le

1. Cf. Diehl, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, 1894; Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, 1904.

2. De Jerphanion, *Les églises souterraines de Gueuréme et Soghanli* (C. R. Acad. Inscr., 1908); *Deux chapelles souterraines en Cappadoce* (RA., 1908, II); Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, 1908; Grégoire, *Voyage dans le Pont et en Cappadoce* (B. C. H., 1909).

3. Pokrovskij, *Peintures murales dans les anciennes églises grecques et russes* (Troudy du 7^e congrès archéologique, I), Moscou, 1890 (russe); Ebersolt, *Fresques byzantines de Néréditsi* (Mon. Piot, XIII, 1906).

4. Aux ouvrages cités plus haut de Jerphanion, Rott et Grégoire on peut joindre Levidis, *Αἱ ἐν μονολίθῳις μὲναι τῆς Καππαδοκίας*, Constantinople, 1899.

plus tôt et le plus brillamment. Les établissements monastiques en particuliers s'y multiplièrent avec une extraordinaire rapidité. Comme dans les solitudes de la Thébàide et de la Palestine, de nombreux anachorètes vinrent établir leurs cellules dans les ravins de la région volcanique et déserte qui s'étend à l'ouest et au sud de Césarée. A Urgub, à Gueurémé, à Sinasos, à Atchyk-Seraï, à Soghanli, ailleurs encore, les flancs de la vallée, les pics et les cônes naturels qui s'y dressent sont creusés d'innombrables cavernes artificielles, qui servirent jadis d'habitation, de lieu de culte ou de sépulture aux pieux solitaires. Les églises souterraines, les chapelles funéraires s'y rencontrent en grand nombre, quelquefois signalées à l'attention par de curieuses façades, où des séries d'arcades aveugles à l'arc outrepassé forment au-dessus des portes comme une frise taillée dans la roche. Plus souvent, la décoration extérieure est nulle : mais à l'intérieur, dans toutes ces chapelles, les parois sont complètement couvertes de peintures. Le temps en a détruit beaucoup, les hommes en ont abîmé davantage ; pourtant, dans les deux principaux groupes de ces églises rupestres, à Gueurémé et à Soghanli, les fresques se comptent encore par centaines, et beaucoup sont assez bien conservées.

Certaines, les plus anciennes, sont peintes directement sur le roc : elles sont, en général, fort simples et purement ornementales. Ce sont des dessins géométriques, filets, entrelacs, zigzags, ou encore des croix, peints d'ordinaire en rouge et en vert. Rarement des figures de saints isolés s'y mêlent, se détachant en tons très simples sur le fond gris de la roche. Quelques-unes de ces peintures purement décoratives pourraient à la rigueur remonter à l'époque des iconoclastes¹. Mais le plus grand nombre de ces fresques est peint sur un enduit de plâtre recouvrant les murailles et date d'une époque plus récente. Comme des inscriptions assez nombreuses attestent le zèle qu'on apporta en Cappadoce, au ix^e siècle, à construire et à décorer des églises, il se peut que quelques-unes de ces peintures appartiennent à cette époque ; il est certain que d'autres doivent sans aucun doute être attribuées au xiii^e siècle. Les plus nombreuses toutefois sont du x^e et du xi^e siècle ; pour plusieurs, une chronologie certaine est fournie par des inscriptions : pour les autres, la comparaison de l'iconographie et du style démontre assez nettement l'unité de tout cet ensemble de monuments.

1. Chap. de la Sainte-Croix à Sinasos (Grégoire, *loc. cit.*, 91).

Les sujets. — Les sujets sont ceux que traite d'ordinaire l'art byzantin du second âge d'or. Peu de scènes sont empruntées à l'Ancien Testament : on ne rencontre guère que les trois enfants dans la fournaise et les trois anges reçus par Abraham. Au contraire le cycle évangélique est fort amplement représenté. Non seulement les grandes fêtes de l'Église sont figurées selon l'usage courant du x^e et du xi^e siècle ; mais il n'est point rare de rencontrer, traités avec un assez minutieux détail, les épisodes de l'enfance et les miracles du Christ (chapelle de Saint-Théodore dans le Susam Bayri, Tokali-Kilissé à Gueurémé). Les scènes empruntées à la vie de la Vierge, sans être très fréquentes, apparaissent pourtant, parfois comme introduction à celles de la vie du Christ (chap. de la Théotokos à Gueurémé). Quelquefois, des motifs sont empruntés à la vie des saints (saint Pierre et saint Paul à Beli-Kilissé (Soghanli), saint Basile à Tokali-Kilissé (Gueurémé). De longues théories de saints s'alignent, selon l'usage, au bas des parois verticales ou à la courbe des arcades. Certains, comme Procope le guerrier, Eustathe, ou l'archange saint Michel de Chones, semblent l'objet d'une particulière prédilection. Enfin, de nombreuses figures représentent les fondateurs de l'église, soit offrant leur œuvre au Christ, soit prosternés aux pieds de leurs saints patrons. Certains de ces personnages sont fort richement vêtus ; tous sont traités avec l'évident désir, manifeste dans les détails du costume, de l'arrangement des cheveux, etc., de donner à ces images la réalité d'un portrait. De nombreuses inscriptions, disant le nom des fidèles, accompagnent ces petites effigies.

Il faut remarquer quelle place tiennent dans le choix des sujets les thèmes empruntés aux apocryphes. Et il ne s'agit pas seulement ici de certains détails bien connus de la Nativité ou de la Crucifixion, ou de la belle scène de l'Anastasis inspirée de l'évangile de Nicodème. Le Proto-évangile de Jacques a fourni plusieurs épisodes relatifs à l'enfance de saint Jean-Baptiste ; des apocryphes viennent également les scènes du cycle de la Vierge, en particulier celle de l'Eau de l'épreuve, qui occupe une place particulière dans les fresques cappadociennes.

L'ordonnance et l'iconographie. — La répartition des sujets n'est pas moins digne d'attention. Dans les chapelles où le cycle évangélique est traité avec tous ses détails, l'ordonnance rappelle encore les principes en usage au vi^e siècle. A Tokali-Kilissé (fig. 259), les scènes se succèdent, soit à la voûte du porche, soit aux murs laté-

raux de la nef principale, ici en étroits registres superposés les uns aux autres, là en une large frise courant à la base de la voûte, mais toujours en suivant l'ordre chronologique du récit évangélique, ici de l'Annonciation à l'Ascension, là de l'Annonciation à la Cène : la Crucifixion et l'Ascension toutefois occupent une place à part,



Fig. 259. — Église de Tokali-Kilissé à Gueurémé (d'après Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*).

l'une à l'abside principale, l'autre à la courbe de la voûte en berceau. Ce choix, qui commence à se faire entre certains épisodes, se marque plus nettement encore dans les églises à double nef de Soghanli : à Balyq-Kilissé, à Karabach-Kilissé, certaines scènes, presque toujours les mêmes, occupent la voûte (Annonciation, Visitation, Eau de l'épreuve, Nativité dans l'une ; scènes de la Passion

dans l'autre). Enfin, certaines églises, surtout à Gueurémé, dont le plan reproduit celui de l'église à croix grecque, présentent une ordonnance plus systématique encore. Dans les jolies chapelles d'Elmaly-Kilissé, de Karanlyk-Kilissé, de Tcharikli-Kilissé, le Pantocrator trône à la coupole, escorté de sa garde d'archanges, parfois répartis entre les différentes coupoles qui entourent la coupole centrale (Elmaly-Kilissé); les évangélistes occupent les pendentifs; les prophètes, debout à la courbe des grands arcs, déroulent des cartels où des versets annoncent la gloire du Seigneur. A l'abside centrale figure la Déisis, au-dessous de laquelle se rangent les grands docteurs de l'Église; la Vierge et l'archange Michel décorent les arcades latérales. Parfois, à l'abside principale, la Communion des Apôtres est représentée au-dessous de la Déisis. Sur les parois de l'église, les scènes évangéliques prennent place, sans qu'on y puisse retrouver, au reste, la trace d'un ordre très régulier; mais, parmi elles, la décoration a retenu surtout celles qui rappellent les grandes fêtes de l'Église, augmentées de fort peu d'épisodes accessoires. Enfin, les saints sont répartis au bas des murs ou à la courbe des arcades selon les nécessités décoratives. Ainsi, avec moins de rigueur sans doute, on s'efforce, dans ces petits oratoires, de reproduire en raccourci la décoration compliquée des grandes églises à coupole. C'est là un trait digne de remarque, et qui précise l'époque où ces fresques furent exécutées.

L'iconographie n'est pas moins remarquable. Il y faut noter certains traits assez archaïques, et que l'on ne trouve plus dans les grandes églises du XI^e siècle. C'est, par exemple, à la conque de l'abside, la représentation du Pantocrator ou de la Déisis, parfois associée à la Communion des Apôtres (Djanavar-Kilissé, à Soghanli), comme c'est le cas aussi dans les églises russes de Néréditsi et de Pskof (fin XII^e siècle). C'est, dans la scène de l'Anastasis, l'absence constante du Prodrôme, qui, à Kief déjà, accompagne le Christ; c'est surtout, à côté du thème nouveau de l'Anastasis, la persistance de l'épisode ancien par où était figurée la Résurrection, la rencontre des Saintes Femmes avec l'ange assis sur le tombeau vide. On observe les deux motifs juxtaposés à Tokali-Kilissé, à Karabach-Kilissé, à Tcharikli-Kilissé. C'est encore le thème de l'Eau de l'épreuve, extraordinairement fréquent, et qu'on trouve associé aux mêmes motifs qui l'accompagnent dans les ivoires du V^e et du VI^e siècle. Ce sont là autant de traits caractéristiques qui peuvent servir à classer ces monuments.

Classement chronologique des monuments. — Une inscription mal lue par Rott l'a conduit à placer au commencement du ix^e siècle les fresques de la grande église de Tokali-Kilissé ¹. Sans admettre une date aussi reculée, on peut toutefois considérer ces peintures.



Fig. 260. — L'Anastasis. Fresque de Soghanli (Phot. de Jerphanion).

qui sont, dit-on, les plus remarquables de celles de Gueurémé, comme d'une époque plus ancienne que les autres, à cause de la façon très caractéristique dont y sont ordonnées les scènes évangéliques. Il faut attendre, pour se prononcer absolument, qu'on nous ait donné de cette décoration des reproductions détaillées : il ne me semble pas impossible qu'elle soit de la fin du ix^e ou du commen-

1. Cf. Grégoire, 81-84.

gement du x^e siècle. La voûte du porche, avec sa coloration caractéristique où dominent le rose et le vert clair, avec ses compositions encombrées de personnages aux proportions mesquines, est d'un style nettement différent et semble un peu plus récente.

La même prédominance du ton vert clair se rencontre à Soghanli, dans une partie des peintures de la Karabach-Kilissé. Une inscription rapporte une partie de cette décoration à l'année 1061; mais ce texte ne concerne que les peintures des registres inférieurs (saints et donateurs). Les fresques de la voûte, plus anciennes, plus fraîches de coloris aussi, sont donc évidemment antérieures à cette date. On y voit une série de compositions, Nativité, Présentation, Crucifixion, Saintes Femmes au tombeau, Anastasis, d'exécution assez grossière, mais où les figures largement drapées, les statures ramassées et pleines, les gestes nobles attestent d'assez bons modèles. Elles semblent de la fin du x^e ou du commencement du xi^e siècle.

C'est à cette date qu'appartient avec certitude la jolie décoration de la chapelle de Sainte-Barbe à Soghanli, qu'accompagne une inscription datée du règne de Basile II et Constantin VIII (976-1025). Des saints décorent le bas des parois; à la voûte, que partagent en quatre compartiments un arc doubleau et une série de médaillons occupant le sommet du berceau, on trouve les scènes habituelles de l'enfance du Christ, accompagnées de l'Anastasis (fig. 260). A l'abside; au-dessus des grands docteurs, le Pantocrator trône entre les symboles des évangélistes. A l'arceau central de la nef, dans des encadrements rectangulaires par où le peintre semble avoir voulu simuler des tableaux accrochés à la voûte, des figures non nimbées, présentant les types et le costume de l'époque, représentent les donateurs. Les figures immobiles, à l'attitude rigide, aux draperies sobrement traitées, se présentent assez heureusement; dans les compositions, le groupement des personnages est bon, les draperies, un peu tourmentées et compliquées. Malgré la médiocrité de l'exécution, on sent dans ces peintures le reflet lointain d'un grand art.

A la même date enfin peuvent être rapportées les fresques des trois chapelles à croix grecque de Gueurémé, Elmaly-Kilissé, Karanlyk-Kilissé, Tcharikli-Kilissé, toutes trois du même style, et peut-être de la même main, et d'un art notablement supérieur à celui des fresques de Soghanli. Le coloris en est plus clair, la gamme des tons plus variée. Certaines figures ne sont point sans mérite: les prophètes, Daniel en particulier, ont du naturel et de l'aisance. Certaines compositions, heureusement groupées, sont

belles ; telles la Crucifixion à Elmaly-Kilissé (fig. 261), l'Ascension à Karanlyk-Kilissé (fig. 262). Les draperies un peu tourmentées, mais harmonieuses et justes, les attitudes, les visages de type oriental, rappellent les belles œuvres du xi^e siècle.

D'autres peintures datées nous font descendre jusqu'au xiii^e siècle¹ : fait important à retenir pour déterminer la chronologie de ces fresques. C'est à cette époque que j'attribuerais volontiers la



Fig. 261. — La Crucifixion. Fresque de Gueurémé (d'après Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*).

série de représentations qui, à Gueurémé, décorent une chapelle voisine de celle de la Théotokos. On y voit, curieusement figurés, des épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste ; dans ces compositions, les architectures tiennent une grande place, et le costume des soldats est tout à fait caractéristique. C'est à tort, selon moi, que Rott les classe dans le même groupe que les autres peintures de Gueurémé².

Caractère de ces fresques. — Évidemment ces fresques cappadociennes sont l'œuvre d'un art tout populaire. Les artistes qui les ont exécutées étaient médiocres, sans grand talent, sans originalité, sans invention. Ils se sont bornés à copier des modèles invariables, avec une certaine tendance même à reproduire les traits archaïques

1. Rott, 216, 252 ; Grégoire, 115.

2. Rott, 236.

de l'iconographie et quelque hésitation à entrer dans les voies de l'art nouveau : ils retardent un peu sur le grand mouvement qui transforme à ce moment l'art byzantin. La gamme de leurs couleurs est pauvre, réduite à quatre ou cinq tons dominants ; leur inexpérience est souvent extrême. Mais ils ont, comme les artistes de leur temps, le goût du portrait et quelque sentiment de la réa-



Fig. 262. — L'Ascension. Fresque de Gueurémé (Phot. de Jerphanion).

lité ; surtout ils travaillent sur des modèles d'une incontestable beauté, et par là, si médiocres qu'elles soient, leurs œuvres sont intéressantes, « comme témoins presque uniques de la peinture byzantine à l'époque macédonienne et comme des reflets lointains, affaiblis, de ce qui fut un grand art »¹.

1. Jerphanion, dans RA., 18. L'exposé qui est fait dans le texte est nécessairement incomplet. Il n'existe encore en effet aucune étude d'ensemble sur ces peintures de Cappadoce, et nous sommes réduits aux descriptions, souvent insuffisantes, de Rott, et à l'article plus détaillé du P. de Jerphanion sur la chapelle de Sainte-Barbe à Soghanli et celle d'Elmaly-Kilissé à Gueurémé. Il faut donc attendre la publication plus complète des documents, et surtout l'étude iconographique que nous promet M. Grégoire, et le travail systématique qu'annonce le collaborateur de Rott, K. Michel. J'ai, pour l'instant, sur-

L'Asie Mineure aussi bien paraît avoir été fort riche en monuments de cette sorte. En Pisidie, dans la petite île de Nis, au milieu du lac d'Égerdir, Rott signale dans l'église de Saint-Étienne des fresques qui semblent remarquables. Les plus récentes datent du XIII^e siècle ; mais certaines sont plus anciennes, et « par leurs draperies encore à demi classiques et leur expression de vie, elles peuvent compter, dit Rott, parmi les plus belles que nous ayons rencontrées en Asie Mineure¹ ». Elles représentent l'Annonciation aux Bergers, le Sacrifice d'Isaac, les Saintes Femmes au tombeau, et, dans l'abside, la Communion des apôtres ; elles dateraient au plus tard du IX^e siècle.

II

LES FRESQUES DE L'ITALIE MÉRIDIONALE²

A l'autre extrémité du monde byzantin, l'Italie méridionale présente des établissements monastiques et des églises rupestres décorées de fresques absolument semblables aux monuments de la Cappadoce.

L'hellénisation de l'Italie du Sud. — On sait comment, vers la fin du IX^e siècle, Byzance, en reconquérant l'Italie du Sud, refit, pour plusieurs siècles, de cette région une nouvelle Grande-Grèce. Sous le gouvernement des empereurs, tout le midi de la péninsule redevint grec de langue, de mœurs, de religion ; et alors même que ce gouvernement eut disparu, l'hellénisme, sous les rois normands et angevins même, continua jusqu'au XIV^e siècle à exercer une influence toute-puissante. L'Église, en particulier, contribua à ce grand mouvement d'hellénisation. Les moines basilien couvrirent de leurs établissements la Calabre, la Basilicate, la Terre d'Otrante, la Pouille ; ils poussèrent même jusqu'au mont Vulture, jusqu'aux environs de Trani et d'Andria, jusqu'à la vallée de l'Ofanto ; et partout, dans les *gravine* de la plaine de Tarente, sur la côte

tout pris à tâche de dégager quelques données générales de l'examen des photographies déjà publiées, et de celles qui m'ont été obligeamment communiquées par le P. de Jerphanion.

1. Rott, 90.

2. Aux ouvrages cités p. 533 de Diehl et de Bertaux, on peut joindre : Salazar, *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale*, Naples, 1870-81 ; Frothingham, *Notes on byzantine art and culture in Italy* (American journal of archaeology, 1894 et 1895) ; Avena, *Monumenti dell'Italia meridionale*, Rome, 1902.

rocheuse de l'Adriatique, dans les solitudes montagneuses de la Calabre et de la Basilicate, ils transportèrent avec eux les traditions des anachorètes d'Égypte, de Syrie et d'Asie Mineure. A côté des grands monastères, s'établirent des *laures* érémitiques, où des cellules, creusées au flanc des rochers, abritèrent de petites commu-



Fig. 263. — L'Ancien des jours. Fresque de la chapelle Saint-Blaise, près Brindisi.

nautés de solitaires. Le centre religieux de ces établissements était une chapelle souterraine, qui fut généralement décorée de peintures. Ailleurs, dans ce pays où le rite grec dominait, des églises s'élevèrent pour des paroisses grecques, et furent également embellies de fresques. Et ainsi, du ix^e au xiv^e siècle, le voisinage des pays grecs, la longue domination de Byzance, les fréquentes relations avec l'Orient, la persistance des monastères basiliens et des colonies grecques produisirent une curieuse floraison artistique, dont le caractère byzantin est incontestable.

Aujourd'hui encore, malgré les ravages du temps et des hommes, on rencontre, dans la solitude des *gravine*, un grand nombre de

ces oratoires décorés de peintures. Sans doute, l'art en est tout populaire, l'exécution rustique et grossière. L'intérêt n'en est pas moins grand. Par les inscriptions, grecques pour la plupart, qui les accompagnent, par le style, par l'iconographie, ces fresques se rattachent étroitement aux traditions de l'art oriental ; par leur date, que des inscriptions précises attestent en bien des cas, beaucoup d'entre elles sont de la période qui va du x^e au xii^e siècle ; et celles-là même qui sont d'époque postérieure sont instructives encore pour l'histoire de l'art byzantin.

Les sujets. — Comme en Cappadoce, les sujets représentés sont, tantôt des scènes évangéliques, tantôt et surtout des saints, au pied desquels des fidèles agenouillés rappellent, dans une inscription, leur nom et leur prière. Comme en Cappadoce, mais plus rarement, il semble que l'artiste s'efforce de condenser sur l'étroite surface de la chapelle qu'il décore les éléments essentiels de la décoration d'une grande église. C'est ainsi que, dans la crypte de Saint-Blaise, près de Brindisi, qui fut ornée de peintures en 1197, autour du médaillon de l'« Ancien des jours » (fig. 263), flanqué des symboles des évangélistes, qui occupe le centre du plafond, quatre compositions représentent des scènes évangéliques, Annonciation (fig. 264), Présentation, Fuite en Égypte, Entrée à Jérusalem, tandis que d'autres compositions du même cycle, Nativité, Adoration des Mages, couvraient, avec des figures de saints, les parois latérales. Toutefois un ensemble de cette sorte est plus rare en Italie qu'en Orient. La plupart du temps, les moines ou les fidèles ont fait peindre, à d'assez longs intervalles de temps, l'image des saints qu'ils honoraient d'une dévotion particulière ; ils se sont fait concéder un ou plusieurs panneaux de la muraille pour y inscrire leur hommage ou leur prière ; et, tant qu'il s'est trouvé un espace vide, de nouveaux donateurs sont venus accroître le nombre de ces pieuses représentations. Souvent même, sur une peinture ancienne, on a sans scrupule appliqué un enduit frais destiné à recevoir une nouvelle image. Dans bien des oratoires on trouve donc plusieurs couches de peintures superposées et des fresques d'époque fort différente. Dans la grotte des santi Stefani à Vaste, près d'Otrante, aujourd'hui fort abîmée, à côté d'un Christ, debout entre deux anges, et de trois docteurs de l'Église, Nicolas, Basile, Grégoire de Nazianze, tous datant du xii^e siècle, la Madone de l'abside centrale avait été, comme l'atteste une inscription, peinte en 1376, et les saints des piliers, saint Étienne, sainte Catherine, étaient vêtus à la mode élégante des cours angevines de Tarente et de Naples.

L'étude de ces peintures byzantines d'Italie ne va donc point sans quelques difficultés. Mais ce qu'il est essentiel de noter, c'est que, si du x^e au xiv^e siècle on peut constater dans ces fresques des différences de technique et de style, on n'y constatera nulle différence d'inspiration. Même lorsque des légendes latines accompagnent ces figures, elles demeurent purement byzantines, exécutées en pays



Fig. 264. — L'Annonciation. Fresque de la chapelle de Saint-Blaise, près Brindisi.

grec, pour des populations grecques, par des artistes profondément pénétrés des traditions de l'art byzantin.

Classement chronologique des monuments. — C'est ce qui apparaît dans les plus anciennes de ces fresques, les deux Christs de Carpignano, datés avec précision, l'un de 959 et l'autre de 1020. L'exécution assurément en est maladroite et grossière ; la technique pourtant, comme on l'a remarqué, « n'est qu'une simplification rustique du procédé savant par lequel un miniaturiste de Byzance

modelait ses délicates figures ¹ », et le type offre des indices d'origine qui ne trompent point. Les peintures de la crypte de Saint-Blaise, datées de 1197, et qui sont assurément les plus dignes d'intérêt qui existent en Apulie, ne sont pas moins caractéristiques par leur ordonnance et par l'exacte conformité qu'offrent les différentes compositions avec les modèles canoniques de l'art byzantin (fig. 263-264). J'ai signalé déjà la crypte de Vaste, avec ses figures qui rappellent celles du Ménologe basilien. On en pourrait citer bien d'autres : à San-Lorenzo, près de Fasano, par exemple, une Déisis décorant l'abside, tandis qu'à droite et à gauche du groupe deux beaux anges, en somptueux costume, s'inclinent, et que, sur les parois voisines, plusieurs saints sont rangés. « A en juger par l'ampleur du style, ces fresques semblent être, après le premier Christ de Carpignano, les plus anciennes peintures basiliennes qui se soient conservées dans l'Italie du sud ² ». Ailleurs, à San Angelo au mont Raparo, la Déisis également décore la conque de l'abside, et au-dessous se développe, dans l'hémicycle, la scène de la Communion des Apôtres (xii^e siècle). A Palaggianello, dans une grotte aujourd'hui comblée, la chapelle des santi Eremiti, une belle figure de l'archange Michel faisait pendant à une image de saint Eustathe, toutes deux d'un fort beau style, qui permet de les attribuer au xii^e siècle. Du xii^e siècle également sont les peintures de la crypte San Giovanni, près de Brindisi, où l'on voit la Déisis à l'abside, et un fort beau saint Michel, aux grandes ailes éployées, vêtu d'une riche tunique de pourpre, sur laquelle se croisent les replis d'une bande d'or. Bien d'autres peintures apuliennes encore datent du même temps : et au delà même des pays de langue grecque, l'influence de l'art byzantin s'est propagée jusqu'au mont Vulture, dans les peintures de la chapelle de Saint-Michel (Déisis à l'abside, saints, xii^e siècle), jusqu'en Campanie, à San Angelo in Formis, où un maître byzantin a peint, au tympan de la porte d'entrée, la noble et radieuse figure de l'archange Michel et la Vierge dans un médaillon soutenu par deux anges, sur le champ duquel, en cursive grecque, est inscrite une invocation à la Théotokos.

On peut suivre, par toute une série de monuments, dont plusieurs sont datés avec précision, la persistance de l'influence byzantine durant le xiii^e et le xiv^e siècle. La petite église de Santo Stefano, à

1. Bertaux, *loc. cit.*, 139.

2. Bertaux, 143.

Soletto, est toute décorée de peintures, datées de 1347, parmi lesquelles, sur le mur occidental, se voit une grande représentation du Jugement dernier. A Santa Maria de Cerrate, près de Lecce, une fresque presque intacte figure la Dormition de la Vierge, strictement conforme aux modèles grecs, et qui se recommande par la finesse du modelé et le bel éclat du coloris. Les mêmes qualités distinguent les peintures plus récentes de la crypte de Saint-Blaise (Nativité, saints cavaliers), qui semblent également du *xiv^e* siècle. J'ai cité déjà les fresques de Vaste, datées de 1376. Beaucoup d'autres, figures isolées ou compositions, complètent cet intéressant ensemble.

Caractère de ces peintures. — Une différence essentielle pourtant existe, au point de vue technique, entre les œuvres plus récentes et les fresques basilienues du *xi^e* et du *xii^e* siècle. Malgré la noblesse des types et la ferme accentuation des contours, ces dernières sont d'une singulière pauvreté de couleur. Comme beaucoup des fresques de Cappadoce, elles sont peintes dans des couleurs neutres et sourdes, sans un rehaut de couleur vive. Ce sont des peintures presque monochromes, « des camaïeux d'ocre et de terre brune ¹ », assez semblables aux fresques qui décorent l'église de Sainte-Sophie de Kief. Au *xiii^e* et au *xiv^e* siècle, au contraire, apparaissent des couleurs vives et franches qui rappellent les peintures de Mistra et de l'Athos. Ainsi cet art byzantin d'Italie se transforme et évolue conformément aux modifications qui s'accomplissent dans l'art byzantin lui-même ; et bien qu'il ne rappelle guère le modelé habile et le beau coloris des mosaïques du *xi^e* siècle, ni les finesses de la miniature du même temps, pourtant il ne doit point nous surprendre. C'est un art populaire, qui simplifie les procédés trop savants, d'une façon identique d'ailleurs en Orient et en Occident. Les scènes évangéliques de la chapelle de Saint-Blaise près de Brindisi rappellent étrangement les compositions de la Karabach-Kilissé à Soghanli : ici et là, ce sont les mêmes modèles qui ont été imités, c'est la même technique et le même art.

Il existe pourtant, en Italie encore, quelques fresques byzantines de valeur plus haute. Ce sont les peintures les plus récentes de Santa Maria Antica à Rome, dont nous avons parlé déjà, et qui datent du *ix^e* ou *x^e* siècle. Par la précision du dessin, par la sereine beauté des visages, par l'éclat du coloris, ces images sont d'un art

1. Bertaux, 151.

bien autrement raffiné que les fresques populaires. Elles peuvent prendre place à côté des meilleurs ouvrages de la Renaissance macédonienne. Mais elles sont jusqu'ici l'exception dans l'histoire de la peinture murale byzantine à cette époque. La Cappadoce et l'Italie du Sud en représentent la formule courante et populaire.

III

LES FRESQUES RUSSES ¹

Les anciennes églises de la Russie complètent utilement ces indications.

Depuis le milieu du xi^e siècle, l'influence byzantine se faisait sentir en Russie de façon toute-puissante ². Non seulement à Kief, où des maîtres grecs exécutaient les mosaïques de Sainte-Sophie, mais dans toute la Russie de l'ouest, à Sainte-Sophie de Novgorod dès le xi^e siècle (1045) et, durant tout le cours du xii^e, au monastère du Sauveur à Pskof (1156), dans l'église de Néréditsi près de Novgorod (1199), dans celle de Saint-Georges à la Vieille-Ladoga (fin xii^e siècle), des peintres grecs ornèrent de vastes décorations murales les églises nouvellement construites. Les chroniques ont conservé le nom de plusieurs de ces artistes byzantins, auteurs de fresques ou peintres d'icônes. Plusieurs des grands ensembles qu'ils ont exécutés nous sont, par ailleurs, parvenus à peu près intacts : l'ordonnance générale comme le style en sont purement byzantins.

Dès le milieu du xi^e siècle, on rencontre à Sainte-Sophie de Novgorod, pour la décoration de la coupole, le modèle classique qui, peu d'années auparavant, apparaît constitué à Saint-Luc : autour du Christ, dans une double zone circulaire, les anges et les prophètes forment comme un double rayonnement. Au milieu du xii^e siècle, le bel ensemble de fresques que conserve le monastère du Sauveur à Pskof n'est pas moins significatif : l'esquisse des corps, les traits des visages, les plis des draperies ont un caractère tout grec. L'église de Néréditsi n'est pas moins remarquable : par le plan, c'est une église grecque ; par l'ordonnance de la décoration murale, c'est un monument purement byzantin.

1. Voir les ouvrages cités p. 533 de Pokrovskij et d'Ebersolt.

2. Cf. Munoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Rome, 1906, p. 17 et suiv.

L'église de Néréditsi. — Comme à Pskof, comme à la Vieille-Ladoga, l'Ascension décore la coupole centrale, comme elle la décorait à Sainte-Sophie de Salonique ou à Saint-Marc de Venise. Autour du Christ montant dans sa gloire, soutenu par six anges, la Vierge, escortée de deux anges, et les apôtres lèvent les yeux vers le ciel. Plus bas, comme à Saint-Luc, à Daphni, à Sainte-Sophie de Novgorod, des prophètes, tenant des cartels déroulés, proclament la gloire du Sauveur. Aux pendentifs, les évangélistes sont assis, et, comme à Sainte-Sophie de Kief, les médaillons des quarante martyrs, groupés par séries de dix, occupent les grands arcs de la coupole.

A la conque de l'abside, conformément à l'usage des églises byzantines du second âge d'or, la Vierge, colossale, debout dans l'attitude de l'orante, remplit le sanctuaire de sa majesté. Au-dessous d'elle, comme à la métropole de Serrès, comme à Kief, à Pskof, à la Vieille-Ladoga, la Communion des apôtres décore la courbe de l'hémicycle. Plus bas, en deux zones parallèles, s'alignent les grands docteurs de l'Église. Enfin, sous la fenêtre inférieure de l'abside, le Christ, jeune, est debout entre les deux médaillons de la Vierge et du Prodrôme : c'est la scène bien connue de la Déisis, qui parfois, comme à Pskof, remplace la Vierge au-dessus de la Communion des apôtres ; ici au contraire, elle correspond aux deux représentations de l'Ancien des jours, occupant, entre deux archanges, la voûte de l'arc triomphal, et de l'Hétimasie, figurée au-dessus de la Madone, comme à Nicée, à Daphni ou dans les églises de Sicile. Ainsi les symboles apocalyptiques gardent, à côté des thèmes eucharistiques, une place essentielle dans le sanctuaire. Aux absides latérales figurent la Vierge orante et le Prodrôme.

Dans l'église, les peintres de Néréditsi n'ont point disposé en un ordre très régulier le cycle des grandes fêtes. Pourtant, les scènes évangéliques qu'ils ont retenues sont à peu près celles que représentait de préférence l'art byzantin du xi^e siècle, augmentées, comme dans certaines églises de Cappadoce, de quelques épisodes de la vie de la Vierge (Nativité, Présentation au temple) formant introduction à celle du Christ. Pareillement, les scènes empruntées à l'Ancien Testament tiennent peu de place dans la décoration : on ne rencontre que le Sacrifice d'Abraham et les anges reçus à la table du patriarche.

Les images des saints sont dispersées sur les piliers, les parois, les arcades, selon les nécessités de la décoration. Elles occupent, comme à Saint-Luc, plus de place que les compositions, dont elles

rompent parfois, en y intercalant de longues frises d'apôtres ou de prophètes, le développement régulier.

Enfin, comme à Torcello, sur le mur occidental, se développe la vaste composition du Jugement dernier, avec tous les éléments traditionnels, — Déisis, apôtres assis aux côtés du souverain Juge, anges rangés derrière le divin maître, Hétimasie, résurrection des morts à l'appel de la trompette de l'archange, fleuve de feu entraînant les damnés dans l'Hadès, chœurs des élus — dont l'imagination byzantine a enrichi l'immense et terrible scène. La seule différence, c'est qu'à Néréditsi, elle se présente sur deux zones parallèles seulement, au lieu de quatre, comme à Torcello. On la retrouve, au reste, à la même place à Pskof et à la Vieille-Ladoga.

Ainsi, dans les vieilles églises russes, les peintres du XI^e et du XII^e siècle ont suivi les règles tracées par les mosaïstes du XI^e, et l'on sent, à regarder leurs œuvres, qu'ils ont plus travaillé sur des types traditionnels que sur des modèles copiés d'après la réalité. C'est le trait commun de toutes ces peintures murales provinciales et lointaines, qu'elles répètent, sans aucune prétention à l'originalité, les admirables créations des maîtres de la capitale. A peine surprend-on parfois, à Néréditsi et à Pskof comme en Cappadoce et en Italie, quelque visage modelé d'une main plus ferme, au type plus accusé, à l'expression plus réaliste, et dans les fresques russes de la fin du XII^e siècle, à Néréditsi et surtout à la Nouvelle-Ladoga, un peu plus de souplesse, de mouvement, de pittoresque, indices d'une évolution que l'invasion mongole arrêta.

IV

LES ICONES ¹

Il est assez malaisé, dans l'état actuel de nos connaissances, de traiter, pour la période qui nous occupe, des icones peintes sur bois à la détrempe. Nous savons par les inventaires du XI^e et du XII^e siècle que les ouvrages de cette sorte se rencontraient en très grand nombre dans les églises et les monastères, et qu'ils étaient souvent somptueusement ornés de revêtements métalliques et

1. Pour l'Athos : Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig, 1891 ; Kondakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos* (russe), Pétersbourg, 1902 ; pour Ochrida : Kondakof *Macédoine*, Pétersbourg, 1909 ; pour la Russie : Kondakof, *Athos* ; Likhatcheff, *Matériaux pour l'histoire de l'iconographie russe*, Pétersbourg, 1907 ; pour la Géorgie, Kondakof, *Revue des monuments anciens des églises et monastères de Géorgie* (russe), Pétersbourg, 1890 ;

entourés de cadres enrichis d'émaux et de pierreries ¹. Malheureusement il en subsiste un fort petit nombre qu'on puisse avec certitude attribuer à cette époque, et une prudence toute particulière doit être apportée dans cette étude. Outre que beaucoup de ces icones, et celles-là surtout que recommande une prétendue antiquité, sont d'accès assez malaisé, nombre de tableaux, à l'aspect archaïque et aux tons enfumés, sont beaucoup moins anciens qu'ils ne paraissent. « En fait de peintures byzantines, dit très justement M. Bayet, il est sage de n'accepter d'autres dates que celles qui s'appuient sur des données certaines, indépendantes du style et de l'iconographie ². »

Parmi les icones de la période qui nous occupe, une des plus anciennes paraît être l'image de saint Pantéléimon, que possède le musée ecclésiastique de Kief ; Kondakof la date du ix^e ou x^e siècle, et le caractère antique du visage, les grands yeux, la finesse des mains conviennent assez bien en effet à cette époque. Les couvents de l'Athos conservent, d'autre part, un grand nombre d'icones vénérées, figures du Christ et surtout de la Vierge, dont il est assez malaisé de déterminer, sous les ornements de métal qui les couvrent, le caractère et la date. Kondakof en attribue une seule à une période vraiment ancienne : c'est la Panagia Portaïtissa, assez peu distincte d'ailleurs, que conserve le monastère d'Iviron, et que le savant russe incline à faire remonter jusqu'à l'époque des iconoclastes. Après cette image précieuse, la Madone dite « de Koukouzel » à Lavra, qui ne semble pas postérieure au xiii^e siècle, et la Panagia τριχεροῦσα (à trois mains) de Chilandari (xiv^e siècle) méritent seules à l'Athos de retenir l'attention. Dans l'église de Saint-Clément d'Ochrida au contraire, deux beaux panneaux, se faisant pendant à l'entrée du sanctuaire, représentent les deux personnages de l'Annonciation : ce sont des œuvres excellentes de la peinture du xi^e ou du commencement du xii^e siècle. L'archange

Histoire et monuments des émaux byzantins, Francfort, 1892 : pour l'Italie : Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, Paris, 1878 ; et les ouvrages de Salazar et de Bertaux ; pour l'Égypte : Strzygowski, *Die Gemäldesammlung des griechischen Patriarchats in Kairo* (BZ., IV, 1895). Cf. Kondakof, *Iconographie de Jésus-Christ* (russe), Pétersbourg, 1905.

1. Voir en particulier l'inventaire du monastère de Rodosto fondé en 1077 par Michel Attaliote (Sathas, *Bibliotheca graeca medii aevi*, I, 1872), celui du monastère de Stroumitza, datant environ de 1080 (publié par Omont, dans les *Mélanges Weil*, Paris, 1898) et celui du couvent de Patmos daté de 1201 (Diehl, *Études byzantines*).

2. Bayet, *L'art byzantin*, 118.

en particulier est tout à fait remarquable par la largeur du modelé et le beau style des draperies (fig. 265).

La Russie également conserve un certain nombre d'icônes célèbres de la Vierge, que des traditions assez mal établies attribuent à des



Fig. 265. — L'ange de l'Annonciation. Icône à Saint-Clément d'Ochrida (d'après Kondakof, *Macédoine*).

dates assez anciennes. Telles seraient la Madone de Smolensk, dont la première mention se rencontrerait en 1046, celle de Mourom (commencement du XII^e siècle), toutes deux du type de l'Hodigitria ; celles d'Igor (XII^e siècle) et de Kostroma (1^{re} mention en 1239) ; celles de Novgorod (1069) et de Kursk (1295), toutes deux dans l'attitude de la Vierge des Blachernes ; celles de Chorsoun et celle

de Kazan, etc. Malheureusement, aucune étude scientifique n'a été faite encore de ces monuments, dont beaucoup, d'après Kondakof, dateraient de la période qui va du XI^e au XIV^e siècle¹. Il faut mentionner seulement, au musée ecclésiastique de Kief, une belle image



Fig. 266. — Couvercle peint d'un reliquaire en bois (trésor du Sancta Sanctorum à Rome), d'après Lauer. Mon. Piot, t. XV.

des apôtres Pierre et Paul, datant du XII^e siècle, et exécutée au revers d'un panneau figurant la Déisis.

Les découvertes récentes faites en Géorgie ont fait connaître, d'autre part, quelques icônes qui semblent mieux datées par des inscriptions : à Ghélat, la Madone de Kakhoulî (1^{re} moitié du XII^e siècle), copie de la Vierge byzantine de Chalkopratiâ, une icône du Sauveur (1^{re} moitié XII^e), une autre du Christ, avec légendes grecques (XI^e-XII^e s.); à Khopi, une figure du Sauveur (XII^e-XIII^e s.), une

1. Kondakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos*, p. 178.

image de la Madone, copie ancienne d'un original byzantin, exécutée, d'après Kondakof, au x^e siècle, et une autre datant du xi^e ou xii^e; à Kozkhéri, un Christ du xi^e siècle avec un cadre décoré d'émaux, etc.

L'Occident, d'autre part, possède un certain nombre d'images, à quelques-unes desquelles on attribue une date assez ancienne: à Rome, entre beaucoup d'images de la Vierge d'antiquité douteuse et mal attestée (Madone d'Aracoeli, pas antérieure au xii^e siècle; Madone de Santa Maria Siciliana, mentionnée en 1092; etc.), on citera seulement la Madone de Sainte-Marie-Majeure, l'une des plus remarquables par sa valeur artistique et qui, au jugement de Kondakof, serait du viii^e ou du ix^e siècle, et la Madone de Santa Maria in Via Lata (xi^e ou xii^e s.); à Saint-Marc de Venise, la Madone Nicopea, copie d'un original grec de l'Hodigitria datant du x^e ou xi^e siècle, mais fort restaurée¹. Deux panneaux bien conservés au contraire se conservent à Bisceglie, en Pouille, dans l'église de Santa Margherita. Ils représentent la sainte titulaire de l'église et saint Nicolas. Ce sont deux icônes byzantines du xii^e siècle, sur fond d'or, d'une couleur profonde et bien patinée.

Toutes ces icônes représentent des figures isolées, Vierge, Christ, Saints: d'autres assurément, de même que les mosaïques portatives, figuraient des compositions empruntées au cycle évangélique. Les inventaires précédemment cités en mentionnent un certain nombre représentant la Crucifixion, la Dormition de la Vierge, la Déisis, l'Anastasis, la Seconde Venue du Seigneur, etc. Mais il n'en existe guère de cette sorte qu'on puisse faire remonter à notre époque. Les tableaux d'origine grecque que possèdent certains musées, tels que celui du Vatican ou de Palerme, et où l'on voit des scènes évangéliques, Anastasis, Résurrection de Lazare, Mort de la Vierge, etc., semblent de date évidemment postérieure. En revanche le Musée Alexandre III à Pétersbourg conserve une fort belle image de la Crucifixion qu'on date du xii^e siècle, et où se manifeste, dans l'attitude de la Vierge à demi pâmée, une tendance réaliste et pathétique tout ensemble assez rare dans l'art byzantin de ce temps². On peut citer également, au trésor du Sancta Sanctorum, un couvercle de reliquaire en bois (fig. 266), où sont peints sur fond d'or la Nativité, le Baptême, la Crucifixion, les Saintes Femmes au tombeau et l'Ascension. On date ces peintures du x^e ou du xi^e siècle³.

1. Sur la Madone Nicopea, cf. Molinier, *Le trésor de Saint-Marc*, 62-63.

2. W. de Grüneisen, *La piccola icona bizantina del museo Alessandro III a Pietroburgo* (Rassegna d'Arte, 1904, Milan; Kondakof, *Iconographie de Jésus-Christ*, pl. XII).

3. Lauer, *Le trésor du Sancta Sanctorum* (Mon. Piot, XV, 1906), p. 97-99.

CHAPITRE VII

LES MONUMENTS DE LA PEINTURE. — L'ILLUSTRATION DES MANUSCRITS

- I. Remarques générales sur la miniature byzantine. Importance des manuscrits illustrés. Originalité de leur illustration. Méthode pour leur étude. — II. Caractères généraux de l'illustration des manuscrits. La tendance monastique. La tendance profane. — III. Les manuscrits profanes. Oppien. Nicandre. Apollonius de Citium. — IV. Les livres de l'Ancien Testament. Le Psautier. L'Octateuque. Les Prophètes. — V. L'illustration de Grégoire de Nazianze. La rédaction théologique. La rédaction littéraire et profane. Les portraits. L'ornementation. — VI. Ménologes et Évangiles. Le Ménologe basilien. Les Évangiles. Les homélies du moine Jacques. Jean Climaque. Triomphe de l'esprit monastique.

I

REMARQUES GÉNÉRALES SUR LA MINIATURE BYZANTINE ¹

Importance des manuscrits illustrés. — Si importantes que soient les œuvres de l'art monumental, mosaïques et cycles de fresques, qui nous sont parvenues, elles ne suffiraient point à nous donner une idée complète de ce que fut la peinture byzantine, si nous n'avions, en outre, conservé une série abondante de manuscrits illustrés de ce temps. Dans la décoration des édifices religieux, la surveillance de l'Église, s'exerçant avec plus de rigueur, imposait à l'art une plus grande sévérité ; et d'ailleurs, le caractère même et le but de cette décoration écartaient les éléments pittoresques au profit de la simplicité monumentale. La miniature pouvait montrer plus d'indépendance sans inquiéter aussi promptement l'orthodoxie. « Le mosaïste, écrit Kondakof, non sans une pointe d'exagération, n'invente ni de nouveaux types, ni de nouvelles attitudes, ni de nouveaux motifs de draperies ; les formes qu'il traite sont pour ainsi dire immuables. Les miniatures, au contraire, sont empreintes d'un

1. Pour l'ensemble du chapitre, Kondakof, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, Paris, 1886-1891 ; Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. II, Milan, 1902. Cf. Ouharov, *Album byzantin*, Moscou, 1890 ; Beissel, *Vaticanische Miniaturen*, Fribourg, 1893.

caractère individuel, et sous ce rapport elles éclipsent complètement les peintures murales et les mosaïques contemporaines¹. » C'est dans la miniature, on l'a vu, qu'à l'époque des iconoclastes se réfugia l'orthodoxie persécutée. C'est là, lorsque, au ix^e et au x^e siècle, se produisit une renaissance du goût unie à l'admiration des œuvres antiques, que se conserva la tradition pittoresque alexandrine et



Fig. 267. — La tribu de Juda devant Jérusalem. Miniature de l'Octateuque 746 (Bibl. Vaticane).

que l'art apparut plus libre, plus naturel, plus vivant, tout pénétré d'influences classiques, tout plein de noblesse et d'élégance. Par là, l'illustration des manuscrits nous fournit des œuvres infiniment plus variées que celles du grand art, et dont l'étude est singulièrement instructive pour nous faire connaître les tendances diverses de l'époque.

Originalité de leur illustration. — On sait l'objection qui semble étrangement restreindre le champ de cette étude et diminuer l'importance de ces monuments. D'après une théorie fort à la mode aujourd'hui, les artistes du ix^e et du x^e siècle se seraient bornés à copier des manuscrits antiques, datant du iv^e, du v^e, du vi^e siècle, et n'auraient absolument rien créé d'original, n'ajoutant aux modèles que les incorrections et les faiblesses de l'exécution. Et il est certain en effet que, quand on compare les différents manuscrits que cette période nous a laissés d'un même ouvrage, les homélies de Grégoire de Nazianze par exemple, telles que nous les conservent

1. Kondakof, *Histoire de l'art byzantin*, I, 34.

Paris, Florence, le Vatican, Moscou et le Sinaï, on constate sans peine que ces illustrations diverses procèdent d'un type commun. Ailleurs nous rencontrons plusieurs exemplaires pareils d'un même ouvrage, deux manuscrits des homélies du moine Jacques (Paris et Vatican), deux manuscrits de la Panoplie dogmatique d'Euthymios Zigabenos (Vatican et Moscou), six manuscrits de l'Octateuque (Vati-



Fig. 268. — Joseph amené en Égypte. Miniature de l'Octateuque 746 (Bibl. Vaticane).

can 746 et 747, Vatopédi, Smyrne, Florence, Constantinople), qui sont évidemment des copies d'un même original. Mais si la théorie du « prototype » contient donc une part incontestable de vérité, on a vu aussi comment cette théorie, admise trop aveuglément, simplifie à l'excès et fausse l'aspect des choses. J'ai dit comment le copiste, par le seul fait qu'il choisit entre les tendances diverses dont s'inspiraient les modèles anciens, culture classique et profane ou inspiration théologique, fait déjà preuve d'une sorte d'originalité. On a vu par surcroît qu'à ce travail de choix s'ajoute un travail de transformation inévitable accompli sur le modèle. Si l'on compare, par exemple, les deux Octateuques du Vatican, copies évidentes d'un même prototype, on constate de l'un à l'autre de bien curieuses différences. L'artiste qui a exécuté le n° 746, a eu bien plus que l'autre le souci de renouveler son modèle. Il a habillé les personnages, non plus à l'antique, mais à la mode de son temps ; il a trouvé dans la connaissance de l'Orient arabe des types caractéristiques, des traits ethnographiques dont il a fait son profit ; bref, il a

observé la réalité pour en tirer des détails vrais, souvent même réalistes, et ainsi, tout en conservant la composition générale des divers épisodes, il a donné à l'illustration un aspect tout nouveau (fig. 267, 268). L'auteur du n° 747, artiste d'ailleurs infiniment plus médiocre, s'est tenu au contraire beaucoup plus près du modèle commun, sans aucune recherche d'originalité. Les mêmes diversités, preuve d'un travail considérable sur le prototype, se rencontrent dans bien d'autres livres illustrés de cette époque. C'est le cas du Psautier populaire, où l'on constate, dans les manuscrits du ix^e siècle, une interprétation plus originale, plus indépendante, moins solennelle : c'est le cas de l'Évangile, où les manuscrits montrent une grande variété dans l'interprétation du type. Et cela se conçoit sans peine. Ce sont là, en effet, des livres populaires, qui vivent et se transforment sous l'action du temps. Mais cette évolution, qui apparaît d'une rédaction à l'autre, n'en est pas moins une preuve d'originalité.

Ce n'est pas tout. Notre époque apparaît même capable de création. Le x^e siècle est le siècle des grandes compilations hagiographiques, où un Syméon Métaphraste rassemblait les biographies de tous les saints de l'Orient. De ce grand effort sortirent les recueils abrégés du Ménologe, pour lesquels il fallut créer une illustration. Et, sans doute, il se peut que cette illustration ait partiellement reproduit des thèmes anciens, copié de vieilles icônes locales : mais elle accommoda ces modèles au goût du temps. Pareillement, au xi^e siècle, le développement du culte de la Vierge et la vogue des apocryphes donnèrent naissance à l'illustration des homélies et des hymnes en l'honneur de la Madone : ici encore, il fallut donc faire œuvre d'invention. Et à ces remarques, qui me semblent ébranler un peu la foi en des prototypes servilement copiés, on peut ajouter ceci : c'est qu'alors même que les conceptions sont anciennes, le style les renouvelle et les rajeunit. Les miniaturistes du ix^e et du x^e siècle possèdent de rares qualités : ils ont des connaissances anatomiques, un modelé juste et fin, un dessin précis et souple, un coloris chaud et lumineux, le sens et le goût de l'observation et de la réalité ; les portraits abondent dans leurs œuvres, traités avec une vigueur et une vérité remarquables. Or tout cela, ce sont précisément les qualités que l'on constate chez les mosaïstes, et cela prouve qu'il existe, dans l'ensemble de l'art de cette époque, des caractères communs, qui sont sa marque propre et qui en font à la fois l'unité et l'originalité.

Méthode pour leur étude. — Les observations qui viennent d'être faites n'enlèvent rien toutefois à la valeur de la méthode que Kondakof a justement recommandée pour l'étude des manuscrits illustrés, et d'après laquelle il faut les classer par groupes naturels, selon les matières qu'ils traitent, en rapprochant les manuscrits que le hasard a dispersés à travers les bibliothèques d'Europe, en se souvenant toujours que ces manuscrits sont nés dans les mêmes conditions et sous les mêmes influences. La miniature, à l'époque byzantine, n'est point, en effet, un passe-temps frivole : l'artiste qui illustre un livre religieux fait œuvre d'édification. Aussi y a-t-il en général un rapport étroit entre la peinture et le texte, et la miniature demeure fréquemment incompréhensible, si l'on ne consulte point le passage qu'elle accompagne et qui l'explique. « Souvent, dit Kondakof, le sujet de la miniature a dû être indiqué à l'artiste par un théologien¹. » Il importe de ne jamais perdre de vue ce lien naturel qui unit le texte et l'image : autrement, celle-ci perd toute sa signification iconographique. L'un des intérêts principaux qu'offrent beaucoup de miniatures, c'est la façon dont elles interprètent les idées théologiques et liturgiques du temps ; et d'une façon plus générale, par tout ce qu'elles apprennent sur les tendances de l'époque, sur la vie publique et monastique, elles « offrent, selon le mot de Kondakof, une mine historique inépuisable² ».

II

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE L'ILLUSTRATION DES MANUSCRITS

On a caractérisé déjà les tendances générales qui marquent la Renaissance macédonienne. Il suffira de quelques exemples pris dans les manuscrits illustrés, pour les définir encore plus précisément.

La tendance monastique. — Au lendemain de la querelle des Images, le triomphe éclatant de l'orthodoxie produisit, vers le milieu du ix^e siècle, un grand mouvement d'art théologique et monastique. De ce mouvement sortit, on l'a vu, l'illustration du Psautier à vignettes marginales, dont le Psautier Chloudof est le plus ancien exemplaire connu, œuvre puissamment pénétrée de l'influence théologique et monastique, mais toute populaire, pleine d'une verve réaliste, familière et savoureuse. De là naquit aussi l'illustration du Phy-

1. Kondakof, *loc. cit.*, I, 33.

2. *Ibid.*, I, 34.

siologus, avec son double caractère allégorique et historique, sa double série d'images, les unes réalistes dans la représentation des animaux, les autres symboliques par leurs scènes édifiantes, leurs allégories théologiques, leurs multiples allusions aux polémiques religieuses du temps ¹. De tels sujets portent leur date avec eux. Toute-



Fig. 269 — Miniature du manuscrit du Physiologus (Smyrne), d'après Strzygowski.

fois on remarquera que, tandis que le Psautier Chloudof n'emprunte aucun motif à l'art antique, dans le Physiologus au contraire se rencontrent des figures allégoriques, personnifications du Jour, de la Nuit, du Bon Matin, nymphes des sources, centaures, sirènes, statues dressées sur des colonnes, et aussi de véritables tableaux de genre d'inspiration alexandrine (fig. 269). On a donc pu se demander avec vraisemblance si ce cycle de représentations, à tendances pittoresques et réalistes, n'était pas de date antérieure au cycle religieux auquel il s'est combiné. Le fait vaut d'être noté, car il laisse pressentir, jusque

dans le plein triomphe de l'orthodoxie, quelques-unes des tendances qui vont marquer la Renaissance macédonienne.

Du même mouvement monastique est issu un autre manuscrit encore. C'est le Job de Venise (n° 538), qui est daté de 905. C'est un livre d'édification pure, où nulle place n'est faite à la tradition pittoresque antique ; c'est une évidente création du monachisme byzantin, étroitement apparentée au Psautier Chloudof et au Physiologus, qui semblent l'avoir précédée de peu. Assurément, d'autres exemplaires du même texte offrent un caractère assez différent ; les manuscrits du Sinaï et de Patmos rappellent l'art alexandrin par leurs architectures, leurs scènes pastorales,

1. Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus*, Leipzig, 1899.

leurs tableaux de genre. C'est précisément l'absence de tous ces motifs qui rend intéressante et significative la rédaction de Venise. On y sent, toute-puissante sur toute une partie de l'art, l'influence de l'Église, violemment hostile aux tendances antiques, pittoresques et profanes qu'avait remises en honneur l'époque des iconoclastes.

La tendance profane. — Le triomphe de l'orthodoxie pourtant fut impuissant à arrêter l'impulsion nouvelle. En face de l'art religieux, mis au service du dogme, strictement asservi aux règles de l'iconographie pieuse, le souvenir de l'antiquité classique, le goût d'un art littéraire et profane, qui, de tout temps, avaient à Byzance fait échec à l'influence théologique, persistent, et avec la Renaissance macédonienne cette tendance sembla même un moment l'emporter. Dans les écoles d'art qui se formèrent alors en dehors des cercles ecclésiastiques, parmi les artistes qui travaillaient pour les empereurs et pour la cour, on revint volontiers vers ces chefs-d'œuvre de l'art antique, qui de toute part s'offraient aux yeux, on les copia, on s'en inspira, on les introduisit jusque dans l'art religieux même. C'est le goût des figures antiques, des allégories classiques, des sujets mythologiques qui domine dans les beaux manuscrits du ix^e et du x^e siècle enluminés pour les empereurs : et si parfois ces scènes mythologiques s'y transforment étrangement selon le goût byzantin, on n'y constate pas moins la conservation de la tradition pittoresque alexandrine, l'amour des sujets profanes, réalistes et familiers, ou bien historiques. Les Iconoclastes, d'autre part, avaient légué à l'âge suivant le goût de l'ornementation somptueuse. Elle s'épanouit avec une merveilleuse richesse dans les manuscrits de l'époque macédonienne, avec leurs frontispices fleurdés où se joue un peuple d'animaux et d'oiseaux, avec leurs initiales élégantes, où la fantaisie la plus charmante s'est donné carrière.

Ainsi se reflètent et s'opposent dans la miniature aussi les deux tendances qui, de tout temps, ont partagé les esprits à Byzance. Les manuscrits illustrés de notre période permettront de suivre la fortune de ces deux courants contraires, de voir comment ils se manifestèrent en face l'un de l'autre, comment parfois ils se combinèrent, et lequel enfin triompha.

III

LES MANUSCRITS PROFANES

Un fait est d'abord à remarquer. C'est la place relativement con-

sidérable que le second âge d'or paraît avoir faite à l'illustration des textes profanes, des ouvrages scientifiques en particulier. Plusieurs manuscrits de cette sorte nous sont parvenus, datant du x^e et du xi^e siècle, dont l'illustration semble reproduire assez exactement des originaux antiques.



Fig. 270. — Scènes champêtres. Miniature du manuscrit d'Oppien (Bibl. Marcienne). Coll. Hautes Études, C. 508.

Oppien. — La Marcienne de Venise possède un beau manuscrit des Cynégétiques d'Oppien, écrit au x^e siècle, et infiniment supérieur à la médiocre copie du même ouvrage, enluminée au xv^e siècle, que conserve la Bibliothèque Nationale (Gr. 2736)¹. Quoiqu'on y reconnaisse sans peine la reproduction d'un original antique, qui

1. Bordier, *Description des peintures des manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1883.

datait probablement du III^e ou IV^e siècle (fig. 270), il est visible cependant que cette reproduction s'éloigne assez sensiblement du type primitif. On n'y rencontre plus qu'exceptionnellement les fonds bleus ou roses qui rappellent les paysages pompéiens; et le modelé des nus, d'autre part, souvent traités au moyen de pénombres vertes, s'écarte également des procédés de la technique



Fig. 271. — Les dieux de l'Olympe. Miniature du manuscrit d'Oppien (Bibl. Marcienne). Coll. Hautes Études, C. 518.

ancienne. En revanche, les scènes historiques et mythologiques tiennent naturellement une grande place dans cette illustration. On y voit Bellérophon et la Chimère, Persée et la Gorgone, les exploits de l'Amour (fig. 271), l'histoire des Argonautes, Achille sur son char, Alexandre poursuivant Darius : autant de thèmes qui attestent clairement l'imitation d'un modèle antique. Mais il est intéressant de constater que ces thèmes anciens étaient, dans l'art du X^e siècle, autre chose que des curiosités d'antiquaire. Les épisodes mythologiques qui illustrent le manuscrit d'Oppien sont, par une coïncidence curieuse, ceux-là même que, d'après un passage déjà cité, Digénis Akritis avait fait représenter en mosaïque dans les salles de son palais. Il y a là un fait caractéristique, qui montre à la fois la faveur que gardaient au X^e siècle, jusque dans la décoration monumentale, les épisodes empruntés à l'art classique, et combien aussi les miniatures des Cynégétiques, tout en s'inspirant d'un original

ancien, avaient perdu certains caractères du type primitif, pour se rapprocher des représentations de l'art monumental du temps.

*Nicandre*¹. — D'autres manuscrits reproduisent plus fidèlement les prototypes antiques. C'est le cas, par exemple, du manuscrit des *Theriaca* de Nicandre, que conserve la Bibliothèque Nationale (Suppl. gr. 247), et qui date du XI^e siècle. Un passage de Tertullien



Fig. 272. — Miniature du manuscrit de Nicandre (Bibl. Nationale).
(D'après Omont, *Fac-similés des miniatures*.)

atteste que, dès le second siècle, il existait une édition illustrée de ce petit traité des remèdes à employer contre les morsures venimeuses : et s'il serait évidemment téméraire de vouloir, d'après la copie du XI^e siècle, se faire une idée exacte de cet original, du moins est-il certain que de cette copie se dégage, selon l'expression de Lenormant, « un parfum d'antiquité classique ». Dans les scènes champêtres et mythologiques, qui se mêlent à l'illustration proprement didactique, on retrouve nettement l'influence de l'esprit alexandrin. Quoique, du fait des teintes un peu plates, le relief soit affaibli, le modelé des formes, le rendu exact de la musculature, les costumes

1. Omont, *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1902 ; cf. l'article de Fr. Lenormant (*Gaz. archéologique*, 1875 et 1876), et Ainalof, *Origines*, 7 suiv.

sont d'un art tout antique ; les constructions, les paysages, les figures allégoriques rappellent, d'autre part, le goût hellénistique ; et certaines compositions pittoresques, comme celle des serpents naissant du sang des géants ou l'image des jardins purifiés (fig. 272), sont de véritables tableaux de genre. Selon l'expression très juste d'Aïnalof, les miniatures du Nicandre « sont à la fois des manifestations de l'art grec et de la science alexandrine ».

Apollonius de Citium. — Les mêmes remarques peuvent s'appliquer au traité d'Apollonius de Citium sur la guérison des luxations, dont la Laurentienne de Florence possède un manuscrit du xi^e siècle. Sous des arcades, entre des colonnes corinthiennes, on y voit représentés les divers moments de l'opération : les personnages, médecin, aides, patient, sont nus pour la plupart. Malgré quelques traits byzantins, on retrouve nettement dans ces scènes le souvenir d'un original du iv^e siècle : les plis élégants des rideaux, l'arrangement des draperies, le modelé des nus surtout ont un caractère tout antique. Comme le dit encore Aïnalof, « le manuscrit d'Apollonius met en lumière les traits essentiels de la peinture alexandrine, sinon dans tout l'éclat de l'original, du moins dans le maintien de ses traditions. Comme dans le manuscrit de Nicandre, l'art est mis ici au service d'une science. On comprend dès lors pourquoi la copie byzantine reproduit les nudités de l'original, pourquoi on a mis tant de soin à rendre exactement l'anatomie des corps, pourquoi enfin les muscles ont été figurés avec une telle saillie que parfois le personnage en devient difforme. Ce sont là autant de traits de facture qui appartiennent à l'original ¹ ».

D'autres manuscrits, de date d'ailleurs postérieure, montrent la persistance à Byzance des mêmes traditions. Le manuscrit grec 2832 de la Bibliothèque Nationale, qui peut remonter à la deuxième moitié du xiv^e siècle, contient, à la suite des idylles de Théocrite, deux peintures directement inspirées de modèles antiques : elles représentent Dosiadès présentant à Apollon le poème de l'Autel, et Théocrite offrant celui de la Flûte à Pan². Des thèmes semblables, traités de la même façon, se retrouvent jusque dans des manuscrits du

1. Apollonius de Citium, éd. H. Schöne, Leipzig, 1896. Cf. Aïnalof, *Orig.*, p. 13-14.

2. Omont, *Dosiadès et Théocrite offrant leurs poèmes à Apollon et à Pan* (Mon. Piot, XII, 1905).

xv^e siècle¹. Ainsi, jusqu'aux derniers temps byzantins, on se plut à copier attentivement, souvent avec de véritables scrupules d'antiquaire, les prototypes créés par l'art alexandrin. Mais ces manuscrits ne sont pas seulement intéressants en ce qu'ils prouvent le goût persistant que le monde byzantin gardait pour les œuvres antiques, pour celles de la littérature scientifique surtout. Il y a plus. A l'époque des empereurs macédoniens, cette influence de l'art classique se fit sentir jusque dans l'art religieux, et dans l'illustration du Psautier comme dans celle des homélies de Grégoire de Nazianze, en face de la rédaction théologique, elle donna naissance à une rédaction purement littéraire.

IV

LES LIVRES DE L'ANCIEN TESTAMENT

*Le Psautier*². — Parmi les livres de la Bible, les Psaumes furent, on le sait, un de ceux qui attirèrent de bonne heure et le plus fortement l'attention des fidèles. Aussi n'est-il point surprenant que le Psautier, qui, outre les psaumes, comprenait les *Odes* ou prières extraites des deux Testaments, soit devenu extrêmement populaire et que les manuscrits illustrés de cet ouvrage tiennent une place tout à fait importante dans l'histoire de la miniature byzantine.

Ces manuscrits se groupent en deux séries bien distinctes, qui diffèrent par le style et la conception autant que par la disposition. C'est, d'une part, le groupe « aristocratique », qui se caractérise par des miniatures à pleine page, généralement peu nombreuses, et dont les sujets sont pour la plupart empruntés à l'histoire de David. D'autre part, c'est le groupe « monastique et théologique », à illustration marginale, très abondante et infiniment plus variée que dans l'autre série de manuscrits.

Du premier groupe, le représentant le plus illustre est le Psautier de Paris (Bibl. Nat., Gr. 139), qui date du x^e siècle³. Les quatorze grandes miniatures qu'il contient ont depuis longtemps retenu l'attention par leur caractère nettement antique. Dans la charmante

1. Wendel, *Die Technopägnien-Ausgabe des Rhetors Holobolos* (BZ., XVI, 1907, p. 460).

2. Tikkanen, *Die Psalter-Illustration im Mittelalter*, Helsingfors, 1895.

3. Omont, *Fac-similés*.

scène de David jouant de la harpe (fig. 273), le jeune berger est assis au milieu d'un paysage tout pastoral. A ses côtés, une élégante figure de femme personnifie la Mélodie; au second plan, derrière une colonne, une nymphe, l'Echo, apparaît à moitié,



Fig. 273. — David et la Mélodie. Miniature du Psautier de la Bibl. Nationale (d'après Omont, *Fac-similés des miniatures*).

écoutant la chanson du pâtre; dans un coin, un jeune dieu demi-nu est couché sur le sol; c'est la personnification de la montagne de Bethléem. Tout, dans ce tableau idyllique et pittoresque, révèle l'imitation d'un modèle alexandrin, les tons bleus et roses du ciel, le coloris brun des carnations, les costumes harmonieusement dra-

pés, les allégories, le paysage plein de fraîcheur et d'ombre. Les mêmes traits apparaissent dans l'admirable composition de la Prière d'Isaïe (fig. 274). Derrière le prophète se dresse, sous les traits d'une jeune femme à la taille élancée, la Nuit, faisant flotter



Fig. 274. — Le prophète Isaïe entre la nuit et l'aurore. Miniature du Psautier de la Bibl. Nationale (d'après Omont, *Fac-similés des miniatures*).

au-dessus de sa tête un voile tout parsemé d'étoiles ; de l'autre côté, un enfant personnifie le Point du Jour. Le même goût des allégories se retrouve dans les autres miniatures du manuscrit. Ici, c'est la Force soutenant David dans son combat contre Goliath ;

là, c'est l'Humilité l'accompagnant devant Saül; ailleurs la Sagesse et la Prophétie l'escortent et l'inspirent. Les mêmes personifications se rencontrent dans l'illustration du psaume 77, où figurent des épisodes de la vie de Moïse, et en particulier le passage de la



Fig. 275. — Passage de la mer Rouge. Miniature du Psautier de la Bibl. Nationale (d'après Omont, *Fac-similés des miniatures*).

mer Rouge (fig. 275). Une femme tenant une rame symbolise la Mer, tandis qu'un homme nu, l'Abîme, saisit Pharaon par les cheveux et l'arrache de son char. Sur la rive, une femme assise représente le Désert, et au-dessus de la scène plane la Nuit en vêtements violets.



Fig. 276. — La Vierge et un donateur. Miniature de la Bible du Vatican (Reg. 1) (d'après *Le miniature della Bibbia... e del salterio*).

Certains traits toutefois trahissent le remaniement byzantin, par exemple les ombres vertes des carnations et la distribution des nimbes, dorés pour David et les prophètes, bleuâtres pour les figures symboliques représentant des vertus chrétiennes, et qui ont été refusés à d'autres personnifications. De même, David debout entre la Sagesse et la Prophétie, se détachant sur un fond d'or, semble un fragment de quelque mosaïque et a toute la solennité des œuvres de l'art monumental.

On peut rapprocher du Psautier de Paris plusieurs manuscrits de la Bibliothèque Vaticane, qui procèdent du même esprit, s'inspirent des mêmes modèles, et répètent parfois même exactement certaines compositions du Parisinus¹. C'est d'abord un recueil d'extraits de la Bible (Reg. 1), écrit au x^e siècle, et qui fut offert à un monastère de la capitale par un haut fonctionnaire, le patrice et sacellaire Léon. L'image du donateur, portrait médiocre, mais d'une réalité saisissante, apparaît, dans la première miniature, aux pieds d'une Madone de noble allure (fig. 276). Plus loin, une intéressante composition, représentant les exploits de Judith, semble inspirée de l'Iliade de l'Ambrosienne, tandis que le sacre de David par Samuel répète la scène du Psautier de Paris. Assurément, par l'exécution, le manuscrit du Vatican est fort inférieur à celui de la Nationale, et le caractère monumental, la solennité pompeuse des compositions y sont bien plus fortement accusés. Néanmoins les deux œuvres puisent aux mêmes sources d'inspiration, tableaux antiques d'une part, mosaïques des palais et des églises de l'autre ; et c'est, dans les deux manuscrits, le même développement des architectures, la même abondance des allégories, la même magnificence des compositions, dramatiques ou solennelles, que l'on retrouve pareillement dans le Psautier du Vatican (Pal., Gr. 381), et dans le manuscrit des prophéties d'Isaïe (Vat., Gr. 755). Dans le premier, qui est du xi^e siècle, les tableaux de David jouant de la harpe, et de David entre la Sagesse et la Prophétie (fig. 277) répètent exactement les compositions du Psautier de Paris et s'inspirent, avec au moins autant de talent, des mêmes modèles ; dans le second, qui date du xi^e siècle, figure l'épisode de la Prière d'Isaïe, de même inspiration, mais d'exécution plus médiocre que la miniature du Parisinus.

Tous les manuscrits qui viennent d'être étudiés sont des éditions

1. *Le miniature della Bibbia (Codice Reginese greco 1) e del Salterio (Codice palatino greco 381) dans la Collezione paleografica Vaticana, fasc. 1, Milan, 1906.*

de grand luxe, d'une richesse extrême, illustrées à l'intention ou



Fig. 277. — David entre la Sagesse et la Prophétie. Miniature du Psautier du Vatican (d'après *Le Miniature della Bibbia... e del Salterio*).

aux frais de hauts personnages de la cour. On rattachera donc naturellement à ce groupe le grand Psautier de la Marcienne, exécuté à

la fin du x^e ou au commencement du xi^e siècle pour l'empereur Basile II. On y voit, après un portrait d'apparat du basileus (fig. 182), un frontispice à six compartiments, représentant des épisodes de la vie de David ; ils sont traités plus simplement toutefois et avec moins d'allégories que dans le Psautier de Paris ¹.



Fig. 278. — La manne. Miniature du Psautier du Pantocrator (Coll. Hautes Études, C. 93).

En face de cette illustration du Psautier aristocratique, tout imprégnée d'esprit antique, le Psautier à illustration marginale offre

1. Il existe de nombreux manuscrits encore du Psautier aristocratique. Je citerai seulement celui de Vatopédi (fin xi^e siècle), dont l'illustration est complète, mais fort inférieure au Parisinus ; celui du Pantocrator (n^o 49, fin xi^e siècle) ; celui de l'Ambrosienne (n^o 54, x^e siècle), avec des miniatures peu nombreuses, mais fort belles, et auquel est apparenté le Psautier Barberini 202, qui date de 1177.

un caractère nettement populaire. J'ai signalé déjà les traits essentiels de ce groupe de manuscrits en en étudiant le représentant le



Fig. 279. — Le Christ et la Samaritaine. Miniature du psautier Barberini (Bibl. Vaticane).

plus ancien, le Psautier Chloudof, et j'ai marqué tout l'intérêt que présente cette création originale de l'art byzantin. Elle a, aux siècles suivants, trouvé une longue fortune. A la même série, en effet, appartiennent — pour citer les plus remarquables seulement — le Psautier du Pantocrator (n° 61), plus jeune de quelques années à peine que le Psautier Chloudof, et, parmi les manuscrits de date plus récente, celui du British Museum (add. 19352) écrit en 1066 au couvent du Stoudion, et celui du Vatican (Gr. 372), jadis dans la Bibliothèque Barberini, et qui fut probablement enluminé pour un empereur du XII^e siècle. On sait déjà la variété infinie qu'offre l'illustration de ce groupe, et les éléments divers dont elle est composée. Aux scènes empruntées à l'histoire de David, de Joseph, de Moïse, s'ajoutent en grand nombre les épisodes évangéliques, les allégories morales, les allusions symboliques ou politiques. Ce n'est point d'ailleurs qu'il y ait identité absolue de l'un à l'autre de ces manuscrits. On a montré par des exemples frappants que, d'une

rédaction à l'autre, on peut saisir une véritable évolution¹, comme il est naturel, au reste, dans une œuvre qui demeura longtemps

1. Millet, *Art byz.*, 227.

populaire et vivante. Ce qui caractérise les plus anciens exemplaires, c'est un style réaliste, plein de fraîcheur et de verve, remarquable par la recherche de l'expression et l'observation de la nature (fig. 278, 279). Et sans doute ces qualités n'ont jamais entièrement disparu. Pourtant, dans les exemplaires du XI^e siècle, apparaît, sous l'action de l'Église, une tendance à la solennité, et une influence croissante de la liturgie, qui « à l'illustration directe du texte substitue l'image iconographique ¹ ». C'est là aussi bien, on le verra tout à l'heure, un trait général de l'histoire de la miniature byzantine.

On a fort discuté, en ces dernières années, pour déterminer l'origine de cette double illustration du Psautier. Au groupe aristocratique, Strzygowski, non sans vraisemblance, attribue pour modèle primitif un prototype créé dans l'Asie Mineure du IV^e ou du V^e siècle. A l'illustration marginale, dont on admet généralement qu'elle s'est constituée dans la première moitié du IX^e siècle, le même savant s'efforce de trouver un point de départ plus ancien ; pour lui, ce type d'illustration dériverait d'un prototype syrien, créé vers le VI^e siècle ou même auparavant ². Il convient au reste d'ajouter, quelque opinion qu'on puisse avoir sur cette théorie ³, qu'à ce prototype hellénistico-oriental, dont on se flatte de retrouver la trace, se substitua certainement une rédaction postérieure, assez différente, que représentent la presque totalité des psautiers à illustration marginale que nous connaissons, et qui est, celle-là, une création purement byzantine. Et ainsi, pour le remarquer en passant, l'hypothèse même d'un prototype syrien tournerait, en l'espèce, à la gloire de Byzance. Elle montrerait, en effet, qu'au IX^e et au X^e siècle, les artistes de la capitale ne se contentaient point toujours de copier des modèles préexistants, mais se révélaient — l'exemple du Psautier l'atteste — soucieux et capables d'innover et de créer. Quoi qu'il en soit, l'illustration du Psautier offre un frappant exemple des deux tendances entre lesquelles se partageait alors encore l'art byzantin, et par là se justifie pleinement la remarque de Strzygowski, lorsqu'il écrit : « Au point de vue de l'histoire de l'art, le Psautier a peut-être plus

1. Millet, *loc. cit.*, 227.

2. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, Vienne, 1906 ; Baumstark, *Frühchristlich-syrische Psalterillustration* (OCh., 1905), où il est fait mention d'un psautier de Jérusalem, enluminé en 1053, et dont l'illustration, souvent analogue à celle du psautier serbe de Munich, diffère sensiblement de la rédaction byzantine.

3. Cf. sur les réserves à faire à ce sujet : Diehl, *L'illustration du psautier dans l'art byzantin* (Journ. des Savants, 1907, 298).

d'importance que l'Évangile, parce qu'il a inspiré au peintre des images plus riches d'idées et l'a induit à une plus grande indépendance¹. »

*L'Octateuque*². — Parmi les autres livres de l'Ancien Testament, un ouvrage paraît avoir été fort populaire : c'est l'Octateuque, ou recueil des huit premiers livres de la Bible. Il n'en subsiste pas



Fig. 280. — Le passage de la mer Rouge. Miniature de l'Octateuque du Sérail (d'après Ouspenski).

moins de six manuscrits illustrés, datant du XI^e et du XII^e siècle, deux au Vatican (Gr. 746 et 747), un à Vatopédi, un à l'École évangélique de Smyrne, un à la Laurentienne (V, 38) dont l'illustration d'ailleurs se limite aux premiers chapitres de la Genèse, un à Constantinople enfin, dans la Bibliothèque du Sérail ; ce dernier manuscrit, le plus complet de tous, semble provenir de la bibliothèque des Comnènes, et l'un des princes de cette famille, Isaac, le plus jeune fils de l'empereur Alexis I, a même collaboré à cette édition (1^{re} moitié du XII^e siècle). Une parenté fort étroite unit ces différents manuscrits. Leur illustration, très abondante (l'Octateuque du Sérail ne renferme pas moins de 352 miniatures), offre

1. Strzygowski. *loc. cit.*, p. 7.

2. Ouspenski, *L'Octateuque de la bibliothèque du Sérail à Constantinople* (IIR, XII), Sofia, 1907. Les miniatures de l'octateuque grec de Smyrne ont été publiées par Hesseling dans la collection de Vries, suppl. VI, Leyde, 1909. Cf. Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus*.

une même disposition caractéristique : les scènes, intercalées dans le texte en un ou deux registres, sont visiblement découpées d'un rouleau. Tous présentent, d'autre part, dans l'illustration des exploits de Josué, de frappantes analogies avec le fameux rouleau de la Vaticane. On est donc en droit de conclure que tous les Octateuques reproduisent assez fidèlement un original commun, pro-



Fig. 281. — Jacob chez Pharaon. Miniature de l'Octateuque du Sérail (d'après Ouspenski).

bablement syro-égyptien, qui est également le prototype du manuscrit de Josué. Mais tandis que ce dernier est demeuré plus proche du modèle, les Octateuques ne le connaissent déjà plus que par un remaniement byzantin du type primitif.

On constate, en effet, dans toutes ces miniatures, un affaiblissement visible de la tradition antique : les figures allégoriques, si nombreuses dans le rouleau de Josué, se rencontrent ici plus rarement (fig. 280) : assez fréquentes encore dans les compositions qui illustrent la Genèse (représentations du soleil et de la lune, de la nuit et du jour, images des douze signes du zodiaque, des saisons, etc.), elles disparaissent à peu près complètement dans la suite. Les attitudes pareillement se sont modifiées, encore que certaines scènes, comme l'ivresse de Noé, gardent un caractère tout classique.

Mais surtout on sent fortement dans cette illustration, par l'abondance des détails ethnographiques, l'influence du milieu contemporain. J'ai déjà indiqué tout ce qu'apprend à cet égard la comparaison des deux Octateuques du Vatican. Sans nul doute les deux peintres s'inspirent du même prototype, qu'ils reproduisent indépendamment l'un de l'autre. Mais tandis que l'auteur du 747.

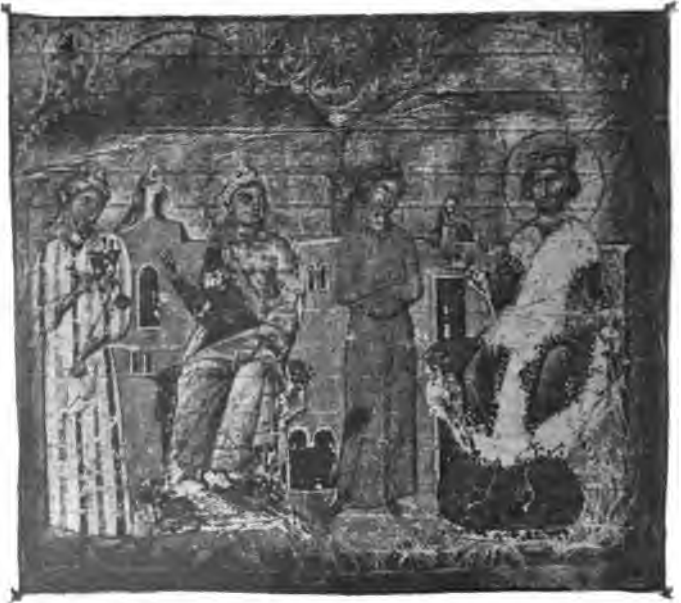


Fig. 282. — Ptolémée et Démétrius de Phalère. Miniature de l'Octateuque du Vatican 747 (d'après Ouspenski).

artiste médiocre, ne s'écarte guère du modèle¹, le peintre du 746 s'efforce d'innover dans le détail par les costumes dont il habille les personnages, par les types très caractérisés qu'il leur prête, par

1. Il faut faire exception toutefois pour les miniatures du début, qui illustrent la lettre d'Aristléas, et qui ne se trouvent point au reste dans l'Octateuque 746. Elles sont d'un style nettement distinct du reste du manuscrit et offrent ces mêmes traits de types et de costumes, empruntés au monde oriental, qui sont si caractéristiques dans le n° 746 (fig. 282). Cette illustration, qui se rencontre également dans le manuscrit du Sérail, procède évidemment d'une autre source que le prototype commun, et a subi fortement l'influence du milieu contemporain.

le tour d'observation, souvent réaliste, dont il anime ses compositions (fig. 190, 267, 268) ; et ainsi, tout en changeant peu de chose à l'ordonnance générale des tableaux, il trouve moyen de donner à ses miniatures un aspect tout nouveau (fig. 281). Dans l'iconographie pareillement, bien des motifs récents se sont fait place à côté des thèmes anciens. C'est qu'en effet, comme le Psautier,



Fig. 283. — Deux prophètes. Miniature du manuscrit de Turin (Coll. Hautes Études, C. 315).

l'Octateuque a été un livre populaire qui a gardé « à travers les siècles le contact des hommes ». Il a subi au XI^{e} siècle l'influence des tendances de l'époque, soit qu'il ait cherché des inspirations dans l'étude de la société du temps, soit qu'au contraire, sous l'action de l'Église, il ait rejeté certains traits antiques. C'est là précisément ce qui le distingue d'autres groupes de manuscrits et lui donne un intérêt particulier, parce que, même au XI^{e} et au XII^{e} siècle, l'art byzantin s'y révèle parfois créateur.

Les Prophètes. — Parmi les autres livres de la Bible, deux encore ont occupé les artistes de la Renaissance macédonienne : le livre de Job et les Prophètes. On a vu précédemment déjà comment, dans l'illustration du premier de ces textes, s'opposent les deux tendances et les deux manières entre lesquelles se partage l'art byzantin, la tradition pittoresque antique étant représentée

par le manuscrit du Sinaï, le style monumental par la rédaction de Venise. De l'édition illustrée des Prophètes, il ne subsiste qu'un exemplaire, datant du x^e ou xi^e siècle, et partagé entre Florence et Turin ¹ : les médaillons représentant des prophètes, qui décorent le second de ces manuscrits et qui sont fort beaux, rappellent le style expressif de Daphni (fig. 283).

V

L'ILLUSTRATION DE GRÉGOIRE DE NAZIANZE

A côté du Psautier, les manuscrits illustrés de Grégoire de Nazianze méritent une attention particulière. Comme lui ils offrent, en effet, un exemple remarquable des deux tendances, profane et religieuse, littéraire et théologique, qui s'opposent dans l'art byzantin du second âge d'or, et ils jettent un jour curieux sur la double source d'inspiration où cet art a puisé.

Les homélies de Grégoire de Nazianze avaient eu une grande vogue à l'époque des iconoclastes. Ses fermes plaidoyers en faveur de la foi avaient souvent inspiré les défenseurs des images ; « son éloquence chaude et brillante, riche en comparaisons imagées et toute pleine de formes classiques », avait, selon la remarque de Kondakof ², également charmé les polémistes et les sermonnaires. De là vient l'immense quantité de manuscrits de ses ouvrages qui furent exécutés entre le ix^e et le xn^e siècle, et dont beaucoup renferment une illustration des plus intéressantes.

La rédaction théologique. — De ces manuscrits illustrés, le plus fameux est le Parisinus 510 ³. C'est « certainement, dit Kondakof, avec le Ménologe du Vatican, l'œuvre la plus admirable de la miniature ⁴ », et l'expression la plus parfaite de l'illustration des œuvres du saint. La date en est connue avec une absolue précision, et semblablement l'origine. Il fut enluminé, entre 880 et 886, pour l'empereur Basile I, et le frontispice général, qui représente en deux feuillets le prince et les membres de sa famille, rappelle le style solennel et pompeux des mosaïques contemporaines. Les minia-

1. Ce dernier manuscrit a été détruit dans l'incendie récent de la bibliothèque.

2. Kondakof, *Hist.*, II, 57.

3. Omont, *Fac-similés*.

4. Kondakof, II, 58.



284. — La vision d'Ézéchiél. Miniature du Grégoire de Nazianze de la Bibl. Nationale (d'après Omont, *Fac-similés des miniatures*).

tures qui suivent sont fort nombreuses : chaque sermon, chaque opusculé est précédé d'une illustration. Les unes représentent des sujets empruntés à l'histoire de l'Église, épisodes de la vie du saint, tels que sa rencontre avec l'empereur ou son départ de Constantinople, événements empruntés à l'existence de ses contemporains, tels que l'histoire de saint Basile ou celle de Julien l'Apostat, et ainsi elles nous offrent un curieux témoignage de ce qu'était cette peinture d'histoire, qui tint à Byzance une place si importante, et qui nous est si mal connue. Un autre groupe de représentations est formé de scènes empruntées aux livres saints, Ancien et Nouveau Testament. Parmi elles, il en est qui remplissent toute la page, comme la Transfiguration, la Pentecôte, la Rédemption ou la Vision d'Ézéchiel (fig. 284), et qui sont d'une singulière beauté. Dans la plupart d'entre elles, on sent nettement l'imitation de modèles empruntés à l'ancien art chrétien, mosaïques ou icônes. La Vision d'Ézéchiel, par exemple, a gardé non seulement les fonds bleus et roses de la peinture antique, mais, comme on l'a justement remarqué, « le cadre élégant du tableau original ¹ ». Ailleurs, ce sont des figures (la femme de Job, par exemple : fig. 285), qui, par leurs attitudes, l'harmonieux arrangement des draperies, ont un caractère tout antique; pareillement « les formes pleines, les carnations riches, les larges têtes aux yeux bien fendus, au nez droit, sans recherche du caractère, trahissent l'influence des vieux modèles ² ». Et aussi bien la disposition des scènes, se déroulant en longues frises, en étroits registres superposés, atteste la source d'où s'inspire cette illustration : elle est empruntée aux mosaïques ou aux fresques décorant les longues parois des grandes nefs ou aux miniatures de quelque rouleau. Ainsi, deux cycles distincts de représentations se combinent dans le Parisinus, parfois juxtaposés sur la même page : l'un se rattache à la tradition pittoresque antique, l'autre procède du style monumental (fig. 286); et ce curieux mélange, où l'art classique pénètre jusque dans l'illustration d'un texte religieux, est tout à fait caractéristique de l'école qui travaillait dans l'entourage et sous la protection de la cour.

La rédaction littéraire et profane. — Toutefois cette édition luxueuse, où les sujets sacrés, tout compte fait, tiennent la place principale, représente essentiellement un type d'illustration conçu

1. Millet, *Art byz.*, 241.

2. *Ibid.*, 242-243.

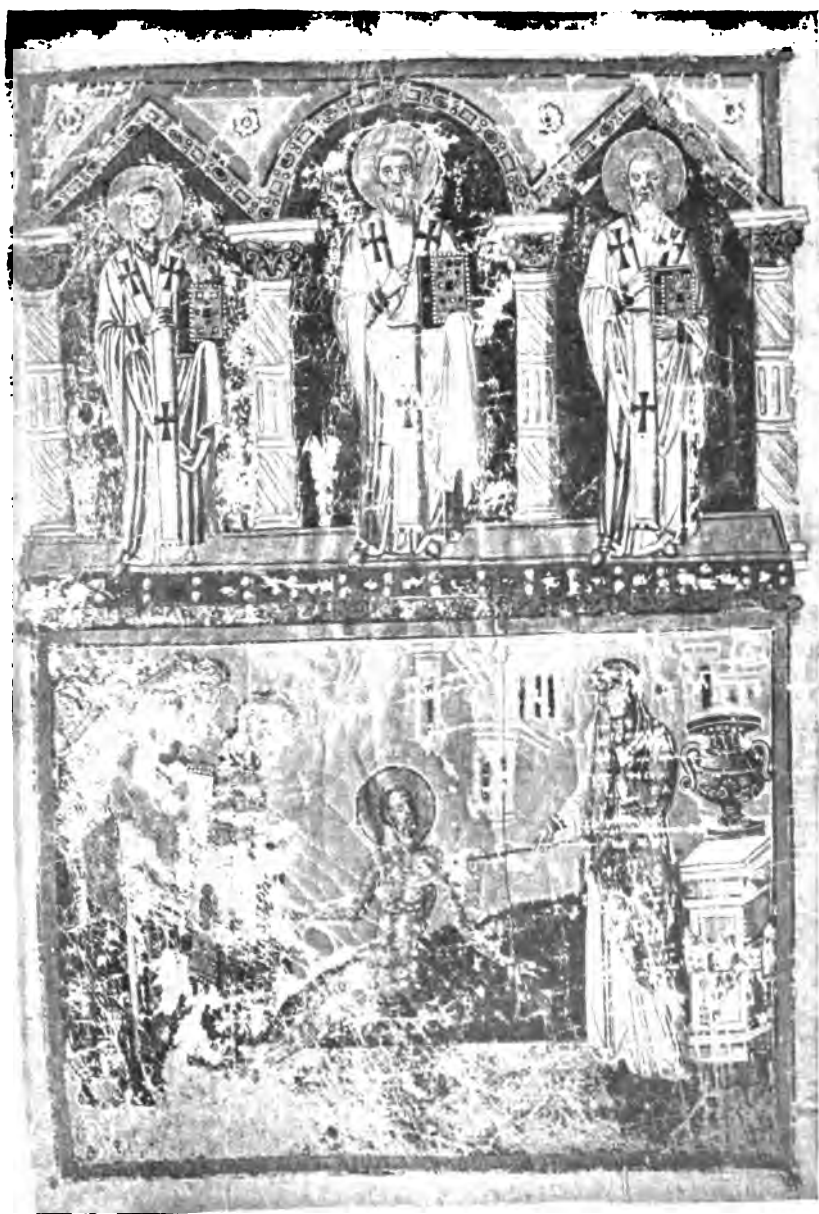


Fig. 285. — Saints. La femme de Job. Miniature du Grégoire de Nazianze de la Bibl. Nationale (d'après Omont, *Fac-similés des miniatures*).

et formé sous l'inspiration des théologiens. Le manuscrit des homélies, conservé à l'Ambrosienne (n° 49-50), et qui date du ix^e siècle également, montre, en face du Parisinus, un type tout différent. L'illustration en est beaucoup plus simple que celle du



Fig. 286. — Miniature du Grégoire de Nazianze de la Bibl. Nationale (d'après Omont, *Fac-similés des miniatures*).

manuscrit de la Nationale, et fort caractéristique. Les épisodes évangéliques y sont peu nombreux; ce qu'on y voit, ce sont des saints, des prophètes, des scènes de l'Ancien Testament; ce sont surtout des scènes poétiques et mythologiques, traduisant avec un soin attentif les allusions classiques, les métaphores, les allégories

qui se rencontrent dans le texte de Grégoire. Il semble que, tandis que l'illustrateur de Paris a retenu plus volontiers la leçon dogmatique, celui de Milan, au contraire, se soit attaché davantage à l'image profane.

Or, le choix qu'a fait ce dernier ne constitue aucunement un cas exceptionnel. Dans toute une série de manuscrits de Grégoire de Nazianze datant du *xi^e* et du *xii^e* siècle, les mêmes allusions profanes



Fig. 287. — Pélops et Oenomaos. Miniature du manuscrit de Grégoire de Nazianze (Jérusalem).

du texte sont rendues avec une singulière ampleur. Dans un sermon prononcé au cours des fêtes de Pâques, le jour du « Nouveau dimanche », Grégoire avait décrit avec une fraîcheur poétique les occupations et les joies du printemps. « La prairie embaume... on coupe l'herbe, et les brebis bondissent dans les champs verdoyants. Le vaisseau est entraîné loin du port au chant cadencé du chef des rameurs, ses voiles déployées comme des ailes; le dauphin bondit autour en soufflant... Le laboureur enfonce la charrue, les yeux levés, invoquant l'auteur des moissons... Le berger et le bouvier ajustent les syrinx... Le jardinier soigne les plantes, l'oiseleur construit sa cabane...; le pêcheur inspecte les profondeurs. » Le miniaturiste s'est appliqué à traduire toutes ces images avec une scrupuleuse fidélité. Le manuscrit 533 de la Bibliothèque Nationale (*xi^e* siècle), le Coislin 239 du même dépôt (fin *xi^e* siècle) et surtout le manuscrit de Jérusalem n° 14 montrent, à ce passage du texte, une série de scènes champêtres, idylliques et charmantes¹ : c'est un

1. Bordier, *Description des peintures des manuscrits grecs*; Papadopoulos-Kerameus, *Ἱεροσολυμιτικὴ βιβλιοθήκη*, Pétersbourg, 1891-1898.

pêcheur, un pâtre jouant de la flûte, un laboureur conduisant sa charrue, un berger tondant ses brebis, un autre interrompant sa tâche pour tailler une flûte dans un roseau; c'est le vigneron travaillant dans sa vigne, l'oiseleur couché sous sa tente, derrière ses pièges, surveillant le vol des oiseaux, le gardien des abeilles découvrant ses ruches, etc., autant d'épisodes familiers et pittoresques dont le style rappelle les images du manuscrit d'Oppien (cf. fig. 270).

Ailleurs, dans un autre sermon, prononcé le jour de l'Épiphanie,



Fig. 288. — Artémis et Actéon. Miniature du manuscrit de Grégoire de Nazianze (Jérusalem).

Grégoire avait, dans un long passage, stigmatisé les scandales de la mythologie païenne. Parlant du baptême du Christ, il ajoutait : « C'est là une fête véritable et pure, bien différente des cérémonies et des mystères des païens. Ce n'est pas la naissance et l'enlèvement de Jupiter enfant, ni les chants et les cris des Curètes, ni leurs danses, armes en mains, pour étouffer les vagissements du dieu et tromper un père cruel. Ce ne sont pas non plus les vivisections pratiquées par les Phrygiens, ni leurs flûtes, ni les Corybantes, ni tous les actes accomplis autour de la déesse Rhéa par des initiés ivres de fureur. Il n'y a point de jeune fille enlevée parmi nous, et point de Cérès courant à sa recherche : point de mystères de Bacchus, et nulle part de cuisse produisant un enfantement, point de mystères lubriques d'Aphrodite, à la naissance et au culte impurs. Où trouverez-vous chez nous cette atroce et inhumaine hospitalité d'un Tantale, rassasiant les dieux assis à sa table avec les membres déchirés de son fils Pélops ? Où sont les horribles et téné-

breux spectres d'Hécate, l'art des sacrifices pratiqués par les mages et la science de l'avenir fondée sur la dissection des victimes? Nous n'avons pas non plus de mystères d'Orphée... nous ne connaissons pas les infortunes d'Isis, ni les boucs vénérés de Mendé en Égypte, ni l'étable d'Apis, c'est-à-dire d'un bœuf, débordante de luxe par la sottise des habitants de Memphis¹. »

Ici encore chaque allusion du texte a donné naissance à une miniature. Le manuscrit de Jérusalem et le Coislin 239 représentent, dans toute une série de scènes, la légende de Pélops et d'Oenomaos



Fig. 289. — Achille et Chiron. Miniature du manuscrit de Grégoire de Nazianze (Jérusalem).

(fig. 287), celle d'Artémis et d'Actéon (fig. 288), celle de Chiron et d'Achille (fig. 289), l'histoire de Gygès et l'histoire de Midas, Bellérophon et la Chimère, Alphée et Aréthuse, Kronos et Rhéa, Zeus et Sémèlè, les corybantes agitant leurs cymbales autour du berceau de Zeus et la naissance d'Athèna, le bouc de Mendé et le chêne de Dodone, et les Égyptiens adorant des idoles dressées sur des colonnes (fig. 290), etc. On saisit même parfois sur le vif, dans certaines de ces compositions, la façon dont, sous l'influence byzantine, se transformaient les thèmes antiques. Dans le Grégoire de Nazianze de Saint-Pantéléimon à l'Athos, Zeus apparaît costumé en basileus (fig. 291), et les déesses, debout sur leurs colonnes, sont vêtues comme des patriennes (fig. 292).

Il est évident qu'une telle illustration, toute pleine de thèmes profanes, suppose un prototype assez différent du modèle dont s'inspira l'édition de Basile I ; en face de la rédaction théologique, il y a dans cette série de miniatures des traces certaines d'une autre rédaction, érudite et littéraire. Il n'est point impossible d'en retrou-

1. J'ai emprunté pour ce passage la traduction de Bordier, *loc. cit.*, p. 211-212.

ver l'origine. Au vi^e siècle, des commentateurs savants, comme Nonnos, avaient abondamment expliqué les passages cités plus haut de Grégoire de Nazianze : de leurs explications, que reproduit le manuscrit de Jérusalem, naquirent les miniatures qui illustrent le texte. A l'édition théologique, dont s'inspira l'artiste de Basile I, s'opposa une édition classique, dont les manuscrits que nous venons d'étudier nous ont gardé quelques éléments.

Ainsi les mêmes tendances contraires que nous avons constatées-



Fig. 290. — Les Égyptiens adorant les idoles. Miniature du manuscrit de Grégoire de Nazianze (Jérusalem).

dans l'illustration du Psautier se retrouvent dans l'illustration de Grégoire de Nazianze. Mais, ce qui est remarquable, c'est qu'ailleurs encore cette peinture profane tient une grande place. Dans le sermon attribué à Jean Damascène que renferme un manuscrit de Jérusalem, les mêmes scènes rustiques ou mythologiques se mêlent curieusement aux épisodes de la Nativité. Et c'est là aussi bien un trait caractéristique de l'époque. Sur toute une série de coffrets d'ivoire se rencontrent les mêmes motifs mythologiques et profanes que l'on observe dans les manuscrits d'Oppien ou de Grégoire de Nazianze¹. Dans cet art chrétien du second âge d'or, tout imprégné d'esprit antique, passe toujours un grand souffle classique et païen.

Les portraits. — Mais ce n'est pas tout. Au goût des modèles

1. Cf. Graeven, *Ein Reliquienkästchen aus Pirano* (JKS., XX), Vienne 1899.

antiques les peintres de l'époque macédonienne joignaient — on l'a vu déjà en étudiant les mosaïques — le sens de l'observation, l'amour du détail réaliste et vivant. Les portraits abondent dans les miniatures de

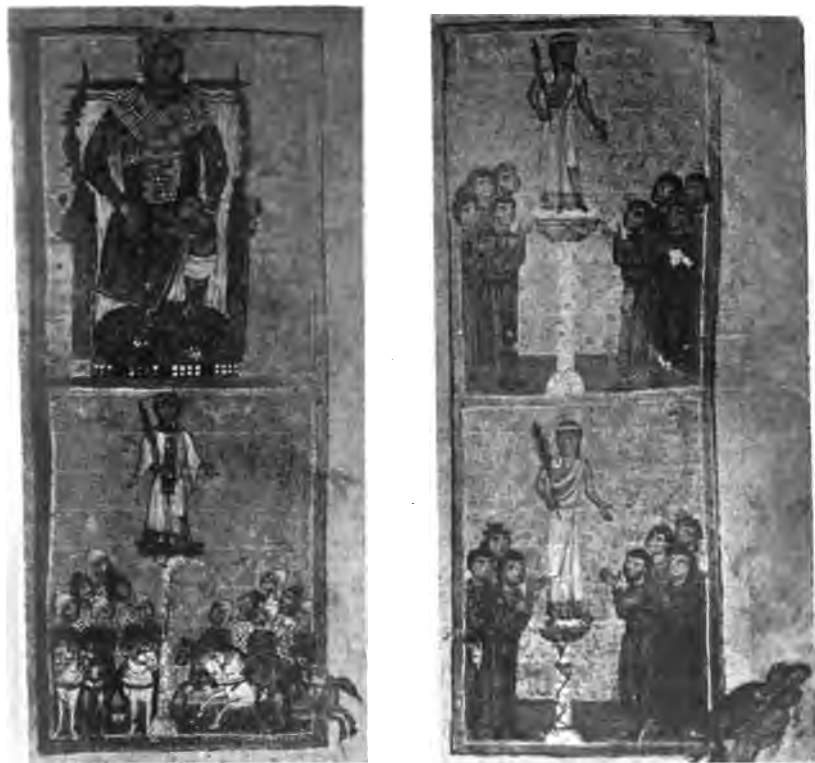


Fig. 291 et 292. — Divinités païennes. Miniature du Grégoire de Nazianze de Saint-Pantéléimon (Coll. Hautes-Études, B. 73).

l'époque, souvent traités avec vigueur et avec un remarquable accent de vérité. On en trouve de fort beaux dans le manuscrit d'extraits de saint Jean Chrysostome que possède la Bibliothèque Nationale (Coislin 79) et qui fut exécuté, à la fin du XI^e siècle, pour l'empereur Nicéphore Botaniatè¹. Le souverain y est quatre fois représenté, tantôt avec l'impératrice, tantôt parmi les grands dignitaires de la

1. Omont, *Fac-similés*.

cour (fig. 183), tantôt accompagné du saint et d'un archange ; et toujours, dans ces œuvres qui ne sauraient être des copies, l'exécution est d'un singulier mérite. On pourrait multiplier les exemples de représentations de cette sorte dans les manuscrits du XI^e et du XII^e siècle. Sans parler des images impériales, malheureusement assez endommagées, qui ornent le Parisinus 510, ou du Basile II que contient le Psautier de la Marcienne (fig. 182), le fameux *Exultet* de Bari (XI^e s.) renferme les effigies des empereurs Basile II et Constantin VIII ; le manuscrit 922 de la Bibliothèque Nationale montre la Vierge couronnant Constantin Doucas et Eudoxie ; la Panoplie dogmatique du Vatican (n^o 666) présente deux fois Alexis Comnène (fig. 184) ; le manuscrit n^o 2 du fonds d'Urbin (Bibl. Vaticane) figure Jean Comnène ; le Psautier Barberini met sous nos yeux une belle image d'une famille impériale (fig. 185). Dans ces ouvrages datés avec certitude, et où l'artiste a dû nécessairement faire œuvre personnelle, le dessin est ferme et précis, le coloris souvent lumineux. Les maîtres qui, au temps des Macédoniens et des Comnènes, étaient capables de telles œuvres, étaient assurément, quoi qu'on en puisse dire, autre chose et mieux que de simples copistes, et alors même qu'ils s'inspiraient, en disciples intelligents, des modèles antiques, ils savaient, tout le prouve, innover encore et créer.

*L'ornementation*¹. — C'est ce que prouverait, s'il était besoin, l'ornementation des manuscrits de cette période. Elle est d'une variété et d'une richesse merveilleses. Les sujets sont souvent encadrés de larges bandes aux couleurs éclatantes, où des animaux diversement entrelacés se jouent parmi les feuilles et les fleurs enroulées en capricieuses arabesques. De magnifiques frontispices (fig. 180-181), hautes arcades au-dessus desquelles une fontaine jaillissante abreuve un peuple d'oiseaux, portiques soutenus par des colonnes au-dessus desquels courent des cerfs et des ligres, couvrent des pages entières de leurs splendides enluminures (Bibl. Nat., Gr. 543 et 550). Les initiales enfin deviennent de véritables compositions². Elles sont généralement de l'ordre zoomorphique, avec un mélange de formes végétales et de fruits que viennent becqueter des oiseaux. Ce sont autant de scènes

1. Kondakof, *Initiales zoomorphiques des manuscrits grecs du X^e et du XI^e siècle dans la bibliothèque du Sinaï* (russe), Pétersbourg, 1903. Cf. Boutovsky, *Histoire de l'ornement russe du X^e au XV^e siècle d'après les manuscrits grecs et slaves*, Paris, 1870 ; Stassof, *L'ornement slave et oriental d'après les manuscrits*, Pétersbourg, 1887.

2. Bordier, *loc. cit.*, 21 suiv., 60-61, 117, 201, etc.

de la vie des animaux, serpents déroulant leurs anneaux ou luttant contre des oiseaux, loups et renards faisant mille tours, cerfs ou boucs embarrassés par leurs cornes, ours dansant, léopards levant la patte (Sinaït. 339, XI^e s.). Souvent des figures humaines se mêlent à ce cycle animal. Un centaure tenant un luth figure la lettre K ; un nain accroupi à face de lion la lettre T ; un pêcheur à la ligne la lettre E, etc. Il y a dans tout cela une fantaisie élégante, qu'un goût parfait accompagne toujours et contient. Il y a surtout dans toute cette ornementation une influence nettement orientale, arabe ou persane, qui montre comment, jusqu'au XI^e et XII^e siècle, se perpétuaient les traditions d'art décoratif mises en honneur au temps des iconoclastes.

VI

MÉNOLOGES ET ÉVANGILES

Pourtant cette grande école d'art, dont on vient de passer en revue les œuvres essentielles, finit par perdre, sous l'influence de l'Église, une notable partie de sa liberté et de son indépendance. C'est ce qui se manifeste en particulier dans l'illustration des vies de saints, dont le fameux Ménologe du Vatican offre le type le plus ancien et le plus remarquable.

*Le Ménologe basilien*¹. — Ce manuscrit célèbre fut exécuté pour l'empereur Basile II, à la fin du X^e ou au commencement du XI^e siècle, par sept peintres, dont chacun a signé les œuvres sorties de sa main : ils se nommaient Pantaléon, Nestor, Ménas, Georges, Michel Blachernite, Syméon Blachernite et Michel le Jeune. L'illustration, très abondante, compte plus de 400 miniatures : en tête de chaque vie de saint, en tête de chaque fête indiquée, une illustration est placée. Il y a donc naturellement, dans les sujets représentés, une variété très grande : et pourtant, dans l'exécution, on sent déjà quelque monotonie. Sans doute on note çà et là maintes réminiscences de l'art antique, et ailleurs des détails qui s'inspirent des ouvrages de l'art chrétien primitif. Il y a en particulier une parenté remarquable entre les fonds architecturaux devant lesquels les saints sont posés et les mosaïques de Salonique ou de Ravenne ; et on est frappé, d'autre part, du caractère monumental qu'offrent

1. *Il Menologio di Basilio II*, Milan. 1907.

beaucoup de ces compositions (fig. 293). En faut-il conclure que ces miniatures, comme on l'a supposé ingénieusement ¹, reproduisent des modèles anciens, créés sur les lieux mêmes qu'illustra le martyre du saint, des icones locales commémorant la mort des confesseurs, et bien vite devenues populaires dans tout le monde chrétien ? L'hypothèse, qui est jolie, ne saurait prétendre à la cer-



Fig. 293. — Le Christ et les apôtres. Miniature du Ménologe du Vatican (d'après *Il Menologio di Basilio II*).

titude : mais, quoi qu'il en soit, ce qui est incontestable, c'est que les peintres du x^e siècle ont reproduit ces vieux thèmes selon le goût de leur temps. Or, ce qui apparaît d'abord dans leur œuvre, c'est le manque absolu d'originalité. Ces artistes ont des qualités de facture souvent remarquables : ils recherchent l'élégance et la grâce, ils ont le goût de la magnificence dans les costumes et la décoration (fig. 294), ils n'ont pas peur du détail réaliste dans les scènes terribles ou cruelles qu'ils peignent. Mais, au fond, ils n'ont guère d'idées. Ils dissimulent plus ou moins adroitement, par la variété extérieure des agencements (fig. 295), la banalité fastidieuse de leurs

1. Millet, *Art byz.*, 237-238.

tableaux. Mais, dans la composition comme dans le choix des types, ils n'inventent point, constamment attachés à observer la règle, le « canon » traditionnel. Aucun caractère individuel ne marque les visages; aucune expression personnelle n'anime les physionomies;



Fig. 294. — Saint Théodore. Miniature du Ménologe du Vatican (d'après *Il Menologio di Basilio II*).

les attitudes se figent; les compositions se répètent monotones. Si, comme le dit Kondakof, le Ménologe de Basile II « représente la technique de l'art byzantin dans toute sa perfection ¹ », il a fixé aussi les traits qui désormais inspireront l'art byzantin. Cela suffit pour donner à ce manuscrit une importance historique considérable: mais cette illustration éclatante semble un peu ennuyeuse déjà. Ce n'est plus le style libre du Psautier ou du Grégoire de Nazianze de

1. Kondakof, *Hist.*, II, 103.

la Nationale. « On sent que cette renaissance à demi profane, qui s'était épanouie auparavant, a perdu sa vitalité, et que l'art prend ce caractère exclusivement monastique qu'il ne perdra plus désormais ¹. »

Les Évangiles. — Les mêmes tendances nouvelles apparaissent dans l'illustration des Évangiles. Les manuscrits très nombreux de ce



Fig. 295. — Un concile. Miniature du Ménologe du Vatican (d'après *Il Menologio di Basilio II*).

texte, qui furent exécutés entre le ix^e et le xii^e siècle, se ramènent à deux types bien distincts. Tantôt, en frontispice, figurent les portraits des évangélistes, assis devant leur pupitre sous d'élégantes arcades (p. ex. Bibl. Nat., Gr. 70, de 964) ; à ces représentations, le xi^e et le xii^e siècle ajoutent souvent, en tête de chaque évangile, l'image d'une grande fête chrétienne, Nativité, Baptême, Présentation, Descente aux limbes, etc., innovation qui correspond bien à la place que prennent alors les grandes fêtes dans la décoration des églises. Un bel exemple de ce type nouveau se trouve dans l'Évangélaire n° 1 d'Ivion (fig. 224, 225). Tantôt, au contraire, les illustrations s'introduisent dans le texte et représentent les principaux épisodes du

1. Bayet, *Art byz.*, 166.

récit. De ce second groupe, le représentant le plus intéressant est le manuscrit 74 de la Bibliothèque Nationale (XI^e siècle), qui paraît avoir été copié dans un monastère de Constantinople sur un original appartenant à la cour¹. L'illustration, extrêmement abondante, ne comprend pas moins de 361 sujets, dont la disposition sur toute la largeur du texte, sans cadre ni fond, semble bien indiquer un prototype en forme de rouleau. Mais « la magnificence de l'ornementation, l'éclat des tons et des couleurs, la splendeur des costumes byzantins sont impuissants, dit Kondakof, à dissimuler dans ce manuscrit la décadence véritable de l'art² ». On y sent « la tendance à subordonner l'art à la piété, à en faire un simple instrument d'édification pour les fidèles³ ». Il ne s'agit plus ici de la beauté des créations, mais seulement d'illustrer abondamment le texte à l'intention du lecteur ignorant, de façon à transformer ce texte, selon l'ingénieuse expression de Kondakof, « en une simple légende de l'image⁴ ». Aussi, pour garnir le volume, les répétitions monotones abondent, les accessoires futiles sont multipliés ; toute sentence de l'Évangile, susceptible d'une représentation concrète, est illustrée conformément à son sens littéral. Et partout domine l'inspiration monastique. Les éléments antiques, que conservait encore l'Octateuque, sont soigneusement éliminés. C'est que l'Évangile, livre très populaire, devait se transformer incessamment, plus que tout autre, sous l'action du temps ; il est donc naturel qu'il reproduise les idées maîtresses de l'époque.

Quelques manuscrits des Évangiles renferment pourtant une illustration plus sobre : un bel exemplaire de ce groupe est le manuscrit d'Iviron n^o 5, d'une exécution très fine, et d'un caractère monumental assez accusé⁵. Mais en somme, si, parmi ces évangiles illustrés, « quelques-uns appartiennent aux meilleures productions de l'art », pourtant ils ne rappellent plus guère les beaux évangiles du VI^e siècle, celui de Rabula ou celui de Rossano. Sortis des couvents pour la plupart, ils portent dans toutes les conceptions artistiques l'empreinte des idées monacales, et leur exécution minutieuse et patiente, qui souvent essaie de reproduire la technique brillante de l'émail, en couvrant les vêtements de teintes plates

1. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle*, Paris, 1908.

2. Kondakof, *Hist.*, II, 138-139.

3. *Ibid.*, 137-138.

4. *Ibid.*, 138.

5. Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig, 1891 ; Kondakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos*, Pétersbourg, 1902.

striées d'or, est œuvre de calligraphe plus encore que de peintre, « et cesse, dit Kondakof, d'exiger un talent véritable ¹ ».

Les homélies du moine Jacques ². — La même inspiration monastique se retrouve dans les manuscrits des homélies du moine Jacques



Fig. 296. — La Vierge entre les chœurs des élus. Miniature des homélies du moine Jacques.

de Kokkinobaphos en l'honneur de la Vierge. Il existe de cet ouvrage deux manuscrits illustrés, datant du milieu du ^{xii}^e siècle; l'un est conservé à la Vaticane (Gr. 1162); l'autre, celui de la Nationale (Gr. 1208), provient de la bibliothèque des empereurs et est une

1. Kondakof, *Hist.*, 138.

2. Kirpicnikof, *Zur byzantinischen Miniaturmalerei* (BZ., IV, 1895, p. 109).

copie du premier. L'illustration, fort luxueuse, et d'un coloris très brillant, comprend un certain nombre de frontispices en pleine page.



Fig. 297. — Le Christ gardé par les anges. Miniature des homélies du moine Jacques.

et une abondante suite de miniatures intercalées dans le texte, qui, avec un grand luxe de détails, illustrent les épisodes de la vie de

la Vierge. C'est un très ample développement des évangiles apocryphes, où le désir de rendre tous les détails du texte ne va pas sans beaucoup de monotonie. L'exécution, d'autre part, malgré quelques pages d'une réelle beauté (la Vierge au milieu des chœurs des élus, fig. 296; le Christ sur un lit entouré d'archanges, fig. 297), est souvent maladroite; l'expression a disparu: les proportions du corps, allongées à l'excès, ne sont plus conservées. Un symbolisme mystique, conforme aux idées formalistes des commentateurs des Pères, emplit certaines compositions. Au fond, l'œuvre est pauvre de conception; l'artiste, qui doit être un moine, peint d'après une idée préconçue, sans se préoccuper beaucoup de la beauté plastique.

Le développement du culte de la Vierge a donné naissance à l'illustration d'un autre texte, le célèbre hymne *Acathistos* en l'honneur de la Madone¹. Un manuscrit de la bibliothèque synodale de Moscou (n° 429), qui date du xi^e siècle, nous en offre un intéressant exemplaire, orné de remarquables initiales zoomorphiques et de 24 miniatures; ce cycle, qui a peut-être une origine syrienne assez ancienne, trouvera au xiv^e et au xvi^e siècle, à Mistra et à l'Athos, une longue fortune. Mais on y remarque, dit Kondakof, « une tendance lyrique et sentimentale, qui a détruit les traditions antiques de l'art² ».

Un manuscrit surtout montre les progrès croissants de l'esprit monastique. C'est l'Échelle spirituelle de Jean Climaque, qui fut higoumène du Sinaï vers la fin du vi^e siècle, et dont la Bibliothèque Vaticane (Gr. 394) possède une édition illustrée du xi^e siècle. Les miniatures, très nombreuses, et toutes pleines de personnages microscopiques, sont d'une exécution parfaite, merveilleuse de patience et de soin méticuleux. Mais la conception en est étrangement monotone. Ce sont des scènes de la vie monastique, que remplissent des allégories innombrables. Toutes les vertus que doit rechercher le moine, tous les vices qui peuvent troubler son âme, sont personnifiés en de minuscules figures qui environnent le religieux. C'est la tradition antique de l'allégorie transformée par le monachisme; et rien ne montre mieux l'effacement des thèmes antiques et le complet triomphe des idées ascétiques.

Triomphe de l'esprit monastique. — Ainsi la miniature du

1. Cf. Pitra, *Analecta sacra*, I, 250.

2. Kondakof, *Hist*, II, 129.

second âge d'or, toute pénétrée au début de la tradition antique, tout inspirée des modèles profanes, tout éprise de style pittoresque et d'observation réaliste, s'est peu à peu acheminée vers un art plus sévèrement religieux, vers une piété plus étroite, vers un but plus strictement fixé, vers des règles plus immuables. C'est que, de bonne heure, pour agir sur les esprits, l'Église avait adopté la miniature ; elle devait nécessairement, après lui avoir laissé longtemps une assez large liberté, lui imposer ensuite, dans son désir de l'employer à l'enseignement sacré, des préoccupations de plus en plus dogmatiques et liturgiques. L'histoire de la miniature, malgré cette évolution dernière, ne garde pas moins un intérêt puissant. Elle nous apprend, d'une part, comment la tradition pittoresque antique se conserva à Byzance, et comment elle sut, en face des grandes œuvres du style monumental, adapter ses procédés aux ouvrages chrétiens eux-mêmes. Mais ce n'est pas tout. La miniature a fait quelque chose de plus : elle a fini par réagir jusque sur le grand art. Si la peinture du xiv^e siècle a si largement développé les architectures, le paysage, les éléments pittoresques, cela tient en grande partie au large développement que prit au xii^e siècle la miniature narrative. Ce n'est pas le moindre service qu'ait rendu à l'art byzantin le talent souple et libre des miniaturistes du second âge d'or, d'avoir ainsi préparé sa suprême évolution et sa dernière renaissance.

CHAPITRE VIII

LES TISSUS

I. L'industrie des tissus au x^e siècle. Les ateliers. Les produits de la fabrication. — II. Les motifs de la décoration. Ornaments et animaux. Figures.

I

L'INDUSTRIE DES TISSUS AU X^e SIÈCLE.

Les ateliers. — L'industrie des tissus, si florissante entre le v^e et le viii^e siècle, s'était développée encore à l'époque du second âge d'or¹. Sans doute la conquête par les Arabes de l'Égypte et de la Syrie avait sinon fait disparaître (au x^e siècle encore la Syrie importait des étoffes à Byzance), du moins transformé les manufactures, célèbres jadis, de ces régions. Mais d'autres ateliers avaient pris leur place. Dans la seconde moitié du ix^e siècle, l'amie de l'empereur Basile, Daniélis de Patras, possédait, dans ses immenses domaines du Péloponnèse, des ateliers où l'on fabriquait de magnifiques étoffes de pourpre (σενδαρίς), de fines toiles de lin (λινομαλοτάρια), d'admirables tapis de prière : à l'époque des Comnènes, les fabriques de soieries de Corinthe et de Thèbes étaient renommées jusqu'en Occident. Mais les manufactures de Constantinople surtout étaient illustres, et la législation très minutieuse, qui réglementait au x^e siècle la fabrication et le commerce des étoffes précieuses, montre suffisamment quelle était l'activité de ces ateliers.

Les produits de la fabrication. — Les plus célèbres d'entre eux étaient les ateliers impériaux, placés sous la haute direction du fonctionnaire nommé l'*idikos*, et où se fabriquaient, sous le régime du monopole, et pour l'usage exclusif de la cour, certains tissus plus précieux que les autres, pièces de soie de grand modèle teintes de pourpre rouge foncé ou violette (ὄξέα καὶ πορφυράεριν μεγαλόζηλα),

1. Fr. Michel, *Recherches sur le commerce et la fabrication des étoffes de soie, d'or et d'argent pendant le moyen âge*, Paris, 1852; Cahier et Martin, *Mélanges d'archéologie*, 1^{re} série, t. II et III, Paris, 1853, et surtout les ouvrages de Lessing et de Migeon, cités p. 247.

étoffes où la pourpre était mélangée de vert foncé (πρασινοδίπλαττα) ou de jaune pomme (ήμιμηλινοδίπλαττα), grands manteaux magnifiquement historiés réservés à l'usage de l'empereur (μονοδέσποτα), toutes choses dont l'exportation était sévèrement interdite (τὰ κεκωλυμένα). Les produits de ces manufactures, où l'habileté des teinturiers byzantins s'efforçait de reproduire les nuances délicates des fruits, de l'abricot, de la pêche, etc., étaient une des gloires de l'industrie byzantine, un des éléments essentiels du luxe byzantin¹. Sans cesse il est question au livre des *Cérémonies* de certaines pièces fameuses, orgueil du trésor impérial, qu'on exposait aux grands jours de fête pour décorer le Palais Sacré. C'étaient le καθάλλαρτος, orné sans doute de chevaux ou de cavaliers, le τάων, avec des paons, l'αετάριον, avec des aigles, le γρουπάριον, avec des vautours, d'autres avec des griffons ou des lions. Les habits de parade du prince et des grands personnages étaient décorés de même; il est question de vêtements ornés d'aigles rouges et verts, de lions blancs, de taureaux, etc. Enfin les étoffes de cette sorte étaient souvent envoyées par les empereurs comme cadeaux aux souverains étrangers, et apportaient ainsi en Occident les merveilles de l'industrie byzantine. D'autres, de qualité inférieure, pour lesquelles le monopole n'existait point, étaient exportées, après qu'elles avaient été marquées de la bulle du préfet, chez les peuples étrangers : toutefois les négociants de Venise et d'Amalfi ne se faisaient point scrupule de faire sortir en contrebande même les étoffes dites *impériales*. Si l'on ajoute que la croisade de 1204 en enleva à Constantinople beaucoup d'autres, qui furent en général employées à envelopper des reliques, on comprendra qu'un nombre relativement considérable de ces précieux monuments se soient conservés et se rencontrent aujourd'hui encore, pour nous donner une idée de la splendeur byzantine, dans les musées et les trésors de l'Occident².

II

LES MOTIFS DE LA DÉCORATION

Ornements et animaux. — La décoration de ces tissus n'avait guère changé au reste depuis le vi^e siècle, et l'influence de l'Orient

1. J'emprunte toutes ces indications au *Livre du préfet*, éd. Nicole, p. 26 38.

2. Chartraire. *Inventaire du trésor de Sens*, Sens, 1897; Isabelle Errera, *Collection d'anciennes étoffes*, Bruxelles, 1901.

y est toujours manifeste. Tantôt l'ornementation se compose de motifs purement décoratifs, grands ovales entrelacés, au centre desquels se dessine une palmette, et qui se détachent sur un fond de soie jaune clair ou pourpre (église de Saint-Étienne à Mayence, dôme de Mersebourg, dôme de Xanten ¹), grandes rosettes sur fond violet exécutées dans le genre Gobelins, ou bien



Fig. 298. — Tissue aux lions (trésor de Siegbourg), d'après Lessing.

feuillages brodés formant bordure à la pièce d'étoffe (Bamberg ², et trésor de saint Marc). Tantôt des animaux affrontés s'enlèvent sur le fond du tissu de soie, cygnes, perroquets, antilopes (trésor de Sens), pigeons bleus sur fond jaune ³, aigles noirs sur fond rouge pourpre (Brixen ⁴), jaunes sur fond pourpre (suaires de Saint-Germain, de Saint-Eusèbe d'Auxerre), ou noirs sur fond vert (linceul de saint Bernward) ⁵, parfois inscrits dans de grands médaillons, et tenant un lion dans chacune de leurs serres (musée de Vich) ⁶. Une des plus belles pièces de cette série, par la noble et grande allure de la décoration, est la chape dite « manteau de Charle-

1. Lessing, *loc. cit.*, livr. 3 et 4.

2. Lessing, livr. 5.

3. Lessing, livr. 7.

4. Lessing, livr. 11.

5. Lessing, livr. 2.

6. Lessing, livr. 6.

magne » à la cathédrale de Metz, où quatre aigles aux ailes éployées se détachent sur un fond rouge rehaussé de fils d'or. Ail-



Fig. 299. — Tissu aux éléphants (dôme d'Aix-la-Chapelle), d'après Lessing.

leurs, ce sont des lions passant, majestueux et calmes, ou des éléphants inscrits dans des médaillons.

Parmi ces tissus, trois sont décorés d'inscriptions tissées dans le fond, qui en déterminent avec précision la date et l'origine impériale. Le trésor de la cathédrale de Siegbourg possède une belle

soierie où, sur le fond de pourpre violette, se détachent en jaune clair des lions (fig. 298). L'inscription mentionne les noms des empereurs Romain et Christophe, ce qui donne pour la fabrication une date entre 921 et 944, et prouve que ce tissu sortait des manu-



Fig. 300. — Tissu de Mozac (Musée des soieries à Lyon) Phot. Cox.

factures impériales. Le même motif, qui semble avoir été habituel à ces ateliers, se retrouve, plus stylisé seulement, dans une étoffe du musée industriel de Düsseldorf, avec une inscription donnant les noms de Constantin VIII et de Basile II (976-1025)¹. Les crinières des lions sont ici striées de raies bleues. Le même motif enfin se rencontre dans une pièce du dôme de Xanten, où des

1. Lessing, livr. 3.

lions verts s'affrontent sur un fond rouge ¹. Mais la merveille assurément de cet art est l'étoffe trouvée à Aix-la-Chapelle dans la châsse qui renferme les ossements de Charlemagne ². Sur un fond pourpre,



Fig. 301. — Glorification d'un empereur. Tissue de soie (trésor de Bamberg).

décoré de fleurettes et d'ornements verts et jaunes, des éléphants jaunes, harnachés de bleu, sont inscrits dans de grands médaillons (fig. 299). Une inscription tissée dans l'étoffe fournit les noms de

1. Lessing, livr. 7.

2. Bock, *Byzant. Purpurstoffe mit eingewebten neugriechischen Inschriften* (Zeitschr. d. bayer. Kunstgewerbevereins, 1894).

Michel, primicier, kitonite et idikos, et de Pierre, archonte de l'atelier impérial du Zeuxippe. Antérieur certainement à l'an 1000, ce très beau tissu semble du x^e siècle ¹.

Parfois enfin des animaux fantastiques, d'un caractère plus oriental encore, constituent la décoration. Ce sont des griffons inscrits dans des cercles, posant leur patte sur un éléphant terrassé, et s'enlevant en or sur un fond jaune (Eichstaedt, couvent de Sainte-Waldburge) ², ou bien terrassant des taureaux, violets sur un fond jaune ³. Ce sont des oiseaux fantastiques, alternant avec des griffons (Sens, suaire de Saint-Potentien), des chevaux ailés dans des octogones inscrits dans de grands cercles (musée industriel de Berlin) ⁴, et dans ces motifs on reconnaît sans peine des imitations byzantines de modèles arabes ou persans.

Figures. — Au lieu de ces motifs décoratifs, souvent de grandes compositions monumentales se détachent sur le fond de soie colorée. Ce sont parfois des scènes religieuses : ainsi, sur un devant d'autel du trésor de Saint-Marc, les archanges Michel et Gabriel sont brodés sur un fond de soie violette : une inscription date ce monument du xii^e siècle. Une autre pièce, du même trésor, qu'E. Molinier attribue à la même époque, et qui peut-être est du xiii^e ou xiv^e siècle, représente le Christ couché, sur le corps duquel veillent deux anges tenant des *flabella* ; les symboles des évangélistes garnissent les angles ; la bordure est faite de feuillages délicatement exécutés. La pièce, qui mesure 2 mètres de long sur 1,52 de large, appartient évidemment à la série des *epitaphioi*, dont le xiii^e et le xiv^e siècle, on le verra, ont conservé quelques spécimens admirables ⁵.

Enfin, plusieurs de ces étoffes, évidemment destinées à la décoration des palais, représentent des sujets profanes, scènes de chasse ou d'hippodrome, où souvent jouent un rôle des personnes impériales. Le tissu de Mozac (Musée des soieries à Lyon) montre deux basileis affrontés, en grand costume, chassant le lion (fig. 300) ; un fragment de la collection Liénard fait voir un empereur conduisant un quadriges ; enfin une belle pièce, trouvée à Bamberg dans le cercueil de l'évêque Gunther (1057-1065), présente un empereur à che-

1. Lessing, livr. 9.

2. Lessing, livr. 4.

3. Lessing, livr. 8.

4. Lessing, livr. 5.

5. E. Molinier, *Le trésor de la basilique de Saint-Marc, Venise, 1888.*

val entre deux femmes couronnées, qui lui offrent le casque et la couronne (fig. 301).

Toutes les étoffes qui viennent d'être mentionnées datent du x^e et du xi^e siècle, sauf les deux pièces du trésor de Venise. Toutes sont des soieries (quelques-unes des damas ou des brocarts de soie), teintes de couleurs éclatantes, et où les motifs décoratifs sont tissés ou quelquefois brodés. Plusieurs proviennent avec certitude des manufactures impériales. L'ensemble donne l'idée d'un art luxueux, épris de la polychromie, très pénétré d'influences orientales, où le style pittoresque et le tableau de genre, un peu stylisés, tiennent la place principale, comme si l'Église avait fait alors moins usage de ces brillantes et magnifiques tentures, qu'elle employait si volontiers aux premiers siècles de l'art byzantin.

CHAPITRE IX

LA SCULPTURE

I. La pierre et le marbre. Iconostases. Bas-reliefs à figures. — II. L'ivoire. Les coffrets à sujets profanes. Diptyques. Les ivoires à sujets religieux. Triptyques. Coffrets. — III. Stéatites et pierres gravées. Unité de l'art byzantin. — IV. Le bronze. Les portes de bronze. La technique.

De bonne heure, on le sait, le progrès des influences orientales avait, dans la décoration sculptée, substitué au relief plastique le goût de la polychromie. La grande sculpture devait nécessairement subir le contre-coup de cette évolution. D'autre part, sans qu'elle ait été jamais formellement condamnée par l'Église, la sculpture sembla toujours au clergé ne point valoir la peinture pour la représentation des idées dogmatiques et liturgiques. De tout cela résulta, après le triomphe des images surtout, une prompte décadence de la grande sculpture dans l'art byzantin.

I

LA PIERRE ET LE MARBRE

Iconostases. — Si, pour ces raisons, la sculpture figurée est aujourd'hui fort peu et fort mal représentée, toutefois l'art de travailler la pierre et le marbre ne disparut pas entièrement. Mais, au lieu de la ronde-bosse, cet art s'appliqua surtout au bas-relief; au lieu de la figure, il traita de préférence l'ornement. J'ai déjà parlé de ces parapets sculptés, d'une finesse d'exécution souvent remarquable, que l'on rencontre dans de nombreuses églises d'Orient et pareillement à Torcello et à Saint-Marc de Venise. La même virtuosité du ciseau se retrouve dans d'autres parties de la décoration sculptée des édifices religieux, par exemple dans les beaux iconostases qui, à Saint-Luc ou à Siamari, forment la clôture du sanctuaire¹. Dans le premier, quatre piliers de marbre rouge supportent un magnifique entablement de

1. Schultz et Barnsley. *The monastery of Saint Luke of Stiris in Phokis*, pl. 22-25.

marbre blanc où, entre des cabochons ajourés, des rosaces et des étoiles s'inscrivent parmi des arabesques, tandis qu'aux extrémités, des arcades encadrant des fleurs et des griffons couchés complètent la décoration. Toutes ces sculptures, jadis couvertes de dorures, se détachent sur un fond de couleur bleu pâle. Devant l'abside de gauche, l'architrave, que portent deux pilastres de marbre vert, est surmontée d'une haute frise ajourée, où des cercles enserrent des rameaux, des croix et des animaux. Dans la petite église de Saint-Luc, l'iconostase n'est pas moins luxueusement décoré, et les images placées sur les piliers sont surmontées d'admirables encadrements de marbre ciselé, où des feuilles d'acanthé enroulées en cercle courent autour d'un tympan curieusement ajouré. Toutes ces sculptures sont d'un travail excellent : mais ce qui y frappe particulièrement, comme dans toutes les œuvres de cette sorte et de ce temps, c'est l'influence orientale qui s'y manifeste, aussi bien par le choix des motifs que par la somptuosité du décor et par l'emploi de la polychromie.

Bas-reliefs à figures. — Il subsiste également de cette époque un certain nombre de bas-reliefs à figures. Ils représentent tantôt des sujets religieux, tels que le saint Georges qu'on voit assis, tirant l'épée, encastré dans la façade de Saint-Marc, et surtout la Vierge orante, dont on trouve plusieurs exemplaires à Saint-Marc de Venise, à Ancône, au musée central d'Athènes, à Myriophyto en Thrace. De ce groupe, le morceau le plus remarquable est assurément le beau bas-relief de l'église de Santa Maria in Porto près de Ravenne (fig. 302) : la Madone, levant les bras dans l'attitude de la prière, y garde, par la beauté régulière du visage, par l'harmonie des draperies, un caractère de grandeur encore presque antique : « perdue au fond d'un sanctuaire étranger, elle semble, comme on l'a dit joliment, comme exilée d'un monde où se conservait le goût du beau uni au sentiment religieux ¹ ». Tantôt, au contraire, ces bas-reliefs représentent des sujets profanes, — tel le médaillon, encastré dans une maison du Campo Angaran à Venise, où apparaît un empereur en grand costume de cérémonie ², — ou bien même des thèmes mythologiques, dont la sculpture byzantine n'a jamais entièrement perdu le souvenir. A Saint-Marc, un bas-relief, inséré dans la façade, montre Hercule portant sur ses épaules le sanglier d'Erymanthe ; à Torcello, un parapet sculpté figure une allégorie du

1. Bayet, *Art byzantin*, p. 188.

2. Schlumberger, *Bas-reliefs du Campo Angaran à Venise* Mélanges d'archéologie byzantine, Paris, 1895, p. 171.

Temps¹ ; à Saint-Marc encore, une curieuse plaque représente l'épisode légendaire d'Alexandre montant au ciel sur son char attelé de griffons². Les scènes de l'hippodrome enfin, qui avaient déjà



Fig. 302. — Madone. Bas-relief à Santa Maria in Porto, près Ravenne.

fourni des sujets aux peintres de Sainte-Sophie de Kief, ont parfois aussi inspiré les sculpteurs. Le musée de Berlin possède un bas-relief provenant de Tusla en Asie Mineure, sur lequel des

1. R. von Schneider, *Über das Kairos-Relief in Torcello* (Serta Harteliana, Vienne, 1896).

2. Durand, *Légende d'Alexandre le Grand*, dans les *Annales archéologiques*, 1865.

gladiateurs coiffés de têtes d'animaux exécutent l'un des épisodes du *ludus gothicus*¹ ; à Athènes, d'autres bas-reliefs montrent un gladiateur luttant contre une sirène et un centaure jouant de la lyre².

Ainsi — et c'est aussi bien le trait caractéristique de tout l'art de ce temps — aux influences orientales se mêlent, dans ces bas-reliefs, les traditions toujours vivantes, quoique souvent maladroitement interprétées, de l'antiquité classique. C'est à cette double source que les sculpteurs byzantins du x^e et du xi^e siècle puisent une bonne part de leurs inspirations, sans dédaigner pour cela les modèles que leur offrent la réalité et le milieu contemporain. Et sans doute, parmi leurs ouvrages, il en est de travail assez barbare : les meilleurs pourtant se recommandent par une finesse et une habileté réelle d'exécution, qui rappellent d'ailleurs les procédés de l'art où se concentre alors toute la gloire de la sculpture, celui de l'ivoirerie.

II

L'IVOIRE

Les ivoiriers conquirent en effet toute la place que perdait la grande sculpture³. Depuis longtemps, on le sait, le goût luxueux des Byzantins aimait les ouvrages exécutés au moyen de cette matière précieuse. Ils l'employaient volontiers, dans les usages de la vie civile, à la décoration des meubles, à la fabrication des diptyques, des coffrets, des olifants ; ils la faisaient pareillement servir, dans l'Église, aux objets divers qui composaient le mobilier liturgique, pyxides, couvertures d'évangélistes, triptyques, etc. Un grand nombre de pièces en ivoire nous est en conséquence parvenu⁴ ; mais la difficulté est assez grande de les classer et de les dater avec précision. La valeur au reste en est fort inégale : à côté d'œuvres

1. Strzygowski, *Das byzant. Relief aus Tula* (JPK., 1898).

2. Cf. sur ces monuments Venturi, *Storia*, II, 514 suiv.

3. Pour l'ensemble, Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, t. I, *les ivoires*, Paris, 1896 ; Westwood, *Descriptive catalogue of the fictile ivories*, Londres, 1876 ; Dobbert, *Zur Geschichte der Elfenbeinsculptur* (Repert. f. Kunstwissenschaft, VIII, 1885) et les deux recueils de Graeven cités p. 270.

4. On se rendra compte, en parcourant l'abondante illustration d'ouvrages tels que les quatre volumes de G. Schlumberger ou le tome II de la *Storia dell' arte italiana* de Venturi, de la masse de monuments d'ivoire qui nous restent de la période allant du x^e au xi^e siècle.

remarquables, où se reconnaît la main d'un artiste, on rencontre en foule des ouvrages de pacotille, comme il est d'ailleurs inévitable dans une branche d'art surtout industriel. Aussi est-ce une erreur grave, et trop fréquemment commise, de vouloir, sur ces médiocres productions, juger l'art byzantin de ce temps : il convient au contraire d'écarter résolument ces travaux d'artisans, pour ne retenir



Fig. 303. — Coffret d'ivoire (Musée national de Florence (Phot. Alinari.)

que les œuvres essentielles dues à des maîtres véritables. « Il restera alors, dit E. Molinier, une vingtaine de monuments, en majorité antérieurs au ^{xiii}^e siècle, dont la vue permet de se faire une idée tout autre de la sculpture telle qu'on l'a pratiquée au moyen âge à Constantinople. Au lieu d'un art impuissant, on y trouvera tout au contraire un art très profondément imprégné d'antiquité grecque, modifié au point de vue de la décoration par des apports d'Orient vite assimilés, et auquel les artistes ont su donner quelque chose de leur personnalité. Et le byzantin n'apparaîtra plus comme un fabricant de Vierges, de Christs, de saints tous coulés dans le même moule, mais comme un continuateur des traditions de l'antiquité classique, capable d'allier l'étude de la nature à certaines traditions de forme et de beauté que le moyen âge occidental a longtemps méconnues ¹. » On ne saurait mieux dire : et, conformément à ces indications, on laissera de côté ici l'amas des productions purement industrielles, pour considérer seulement les pièces que recommandent leur valeur artistique ou leur intérêt historique.

1. Molinier, *Les Ivoires*, p. 98.

Les coffrets à sujets profanes. -- Parmi les pièces d'ivoire de la seconde époque, la série la plus intéressante peut-être et la plus pré-



Fig. 304. — Coffret d'ivoire (musée de Cluny, d'après Molinier, *Les ivoires*).

cieuse est celle des coffrets civils à sujets profanes. L'ornementation en est tout à fait caractéristique : entre des bordures décoratives, où des rosettes empruntées à l'art oriental alternent avec des médaillons imités de monnaies antiques, les panneaux représentent des sujets ana-

logues à ceux que nous ont montrés déjà les mosaïques et les miniatures, scènes de chasse, scènes d'hippodrome, scènes de bataille, compositions pastorales ou épisodes mythologiques. Les plus anciens monuments de ce groupe, les coffrets de Pirano et de Veroli, semblent bien, on l'a vu, devoir être rapportés à l'époque des empereurs iconoclastes, qui encouragèrent fortement les fêtes païennes et la peinture de genre. Mais la tradition alexandrine, ainsi renouvelée, persista sous la dynastie macédonienne, et la renaissance



Fig. 305. — Coffret d'ivoire (trésor de Troyes). Phot. R. Koechlin.

classique qui marqua le x^e siècle ne put que contribuer à multiplier les ouvrages de cette sorte.

Il ne saurait être question d'énumérer ici la trentaine de coffrets entiers — sans compter les fragments — qui composent cette série : il suffira de signaler les pièces les plus remarquables de chaque catégorie. Le plus grand nombre représentent des scènes de l'hippodrome, avec des combattants, des belluaires, des acrobates, des musiciens (coffrets de Xanten, de la cathédrale de Lyon, surtout de l'Ermitage, ce dernier provenant de la collection Basilewski) ; parfois, à ces figures se mêlent des personnages mythologiques, centaures, amours et génies (coffret du Musée National à Florence) (fig. 303), Mars et Vénus (coffret de Bologne), Hercule étouffant le lion de Némée (Florence), ou emportant la peau du monstre au bout de sa massue (musée de Cluny), etc. Ailleurs, à ces épisodes ordinaires s'ajoute, comme dans un beau coffret du musée de

Cluny (fig. 304), une véritable scène de bataille, se déroulant en une longue frise sur l'étroit panneau d'ivoire. Puis ce sont, sur le coffret pourpré de Troyes, des scènes de chasse, fort remarquables par la justesse de l'observation et le sentiment de la vie, et des figures d'empereurs à cheval (fig. 305-306); sur le flabellum de Tournus, à Florence, ce sont des scènes pastorales. Les thèmes mythologiques enfin, dont le coffret de Veroli offre les reproductions les plus remarquables, abondent sur ces petits monuments¹.



Fig. 306. — Coffret d'ivoire (trésor de Troyes). Phot. R. Koechlin.

étrangement déformés parfois par un artiste qui ne les comprend plus toujours, mais attestant curieusement la persistance des traditions antiques et profanes. A cette influence classique se mêle toutefois, comme dans tout l'art du temps, une influence orientale. Sur un coffret de Volterra, jadis dans la collection Spitzer, les panneaux représentent des animaux, félins, paons affrontés, aigles terrassant des bêtes; le cadre est orné de tresses et d'entrelacs cernant des médaillons découpés à jour, où des feuilles de vigne et d'érable s'enlèvent sur un fond de bois doré.

Diptyques. — Au même groupe, dont les pièces principales semblent dater du milieu du XI^e siècle, on peut rattacher, à raison des sujets qui les décorent, un certain nombre d'autres œuvres de l'art profane. C'est, par exemple, au musée de Berlin, la plaque

1. On trouvera une liste complète des coffrets à sujets antiques dans Gracven, *Ein Reliquienkästchen aus Pirano* (J. K. S., t. XX), p. 25 suiv., Vienne, 1899.

représentant l'empereur Léon VI (886-911) couronné par la Vierge (fig. 307), ouvrage intéressant par sa date précise, mais dont le **faire large et un peu grossier** semble indiquer qu'il a été sculpté en dehors de Constantinople ¹. C'est surtout, au Cabinet des médailles, le diptyque où le Christ, debout sur un haut tabouret, couronne



Fig. 307. — Couronnement de Léon VI. Ivoire du musée de Berlin.

l'empereur Romain IV Diogène (1067-1071) et l'impératrice Eudoxie (fig. 308). « C'est jusqu'ici, dit fort justement Molinier, la pièce capitale de la série des ivoires byzantins », et « un des plus beaux monuments que nous ait légués l'art byzantin ² ». Rien n'y manque, noblesse des attitudes, beauté des draperies, élégance et précision un peu sèche du travail. Le Christ surtout, harmonieusement drapé à l'antique, est d'une justesse de proportions, d'une noblesse de type singulières. Les deux souverains, en revanche, raidis dans leur

1. Schlumberger, *Un ivoire byzantin du XI^e siècle* (Mélanges d'archéologie byzantine, p. 111).

2. Molinier, *Ivoires*, p. 97, 98.



Fig. 308.— Le Christ couronnant Romain et Eudoxie. Ivoire (Cabinet des médailles).
Phot. Giraudon.

somptueux costume de cérémonie, font contraste avec cette figure d'une exécution si souple et si sobre ; mais leurs têtes expressives révèlent de véritables portraits, et la finesse des extrémités, traitées



Fig. 309. — Triptyque Harbaville (Musée du Louvre).

avec un soin tout particulier, montre un maître en possession de toutes les ressources de son art.

Les ivoires à sujets religieux. — Le diptyque de Romain et d'Eudoxie est daté avec précision entre 1068 et 1071 : il offre donc un point de comparaison précieux pour dater tout un groupe d'ivoires à sujets religieux.

Triptyques. — De cette série, le représentant principal est le triptyque Harbaville, au musée du Louvre ¹. « Un art parfait, dit

1. Schlumberger, *Un triptyque byzantin en ivoire* (Mélanges d'archéologie byzantine, p. 71).

Molinier, préside à sa composition ¹ ». Sur la face intérieure, est figurée l'apothéose du Christ (fig. 309) : le panneau central représente la Déisis, au-dessous de laquelle s'alignent cinq apôtres ; huit saints guerriers occupent les panneaux. L'exécution est une pure merveille. Chaque attitude, chaque visage semble avoir été étudié d'après nature, tant il y a de différence dans les mouvements, de variété et d'harmonie dans les draperies, de beauté expressive dans les figures. Assurément, dans cette belle œuvre, on surprend déjà, dans l'allongement des proportions par exemple, quelque trace de maniérisme ; mais on y sent surtout « une école d'artistes connaissant à fond leur métier ² ». Certains traits de facture sont très caractéristiques : l'habileté et la délicatesse extrêmes dans la façon de traiter les extrémités, l'arrangement tout antique des plis larges et souples, l'ondulation soyeuse des cheveux et des barbes, le style nerveux et réaliste. Les mêmes qualités apparaissent dans la face postérieure, où le panneau central est rempli par une croix pattée d'une ornementation singulièrement élégante. Jadis la polychromie ajoutait son éclat à ce remarquable monument : des traces de dorure subsistent sur les vêtements de plusieurs personnages.

Le musée chrétien du Vatican possède un triptyque dont la composition, à quelques variantes près, rappelle étrangement le triptyque Harbaville, et qui dérive certainement de ce chef-d'œuvre. Mais l'exécution, moins fine et moins attentive, indique un ouvrage d'art industriel, d'époque probablement très postérieure, et qui prouve surtout la haute valeur artistique du modèle si soigneusement imité ³.

On date généralement de la seconde moitié du x^e siècle le triptyque Harbaville : certains détails pourtant du style et de l'iconographie, et la parenté assez étroite qu'il présente avec plusieurs autres monuments apparentés eux-mêmes au diptyque de Romain permettraient peut-être de l'attribuer plus légitimement à la seconde moitié du xi^e siècle. Faut-il également faire descendre jusqu'à cette époque le coffret-reliquaire de Cortone, où se lisent les noms d'un empereur Constantin et d'un empereur Nicéphore, dans lequel on reconnaît d'ordinaire Nicéphore Phocas (963-969), mais

1. Molinier, *Ivoires*, p. 99.

2. Molinier, *Ivoires*, p. 100.

3. De Linas, *Les triptyques byzantins conservés au Musée du Vatican et à la Bibliothèque de la Minerve à Rome* (Revue de l'art chrétien, 1886) ; Kanzler, *Gl'avori vaticani*, Rome, 1903 ; Munoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Rome, 1906, p. 103 suiv.

qui pourrait aussi bien être Nicéphore Botaniate (1078-1081) ? Je suis, je l'avoue, moins frappé que d'autres, des ressemblances que la facture de cet ouvrage offrirait avec celle du diptyque de



Fig. 310. — Volet de triptyque en ivoire
Musée du palais ducal à Venise.

Romain et d'Eudoxie. En revanche, il y a parenté évidente entre le triptyque Harbaville et trois belles plaques conservées à Venise, à Vienne et à Dresde¹ : ce sont des volets de triptyque, représentant des apôtres, d'une grande noblesse d'attitude (fig. 310), et sur lesquels se lit le nom d'un « despote Constantin » qui pourrait être Constantin X Ducas (1059-1067). De la même école on pourrait rapprocher encore le triptyque du Cabinet des médailles, dont la Crucifixion occupe le panneau central (fig. 311) : les figures de la Vierge et de saint Jean, aussi bien que les médaillons qui décorent les volets, rappellent, avec quelque chose d'un peu plus conventionnel seulement, le style du triptyque du Louvre. Enfin plusieurs plaques représentant la Vierge semblent apparentées au même

groupe : celle d'Utrecht (fig. 312, où la Madone, un peu longue, est drapée avec une élégante simplicité, est d'une facture assez semblable à celle du diptyque de Romain ; celle de Liège, où il y a quelque maniérisme, et celle du triptyque de l'ancienne collection Spitzer (aujourd'hui collection Hartmann), avec le balda-

1. Schlumberger, *Deux volets d'un triptyque byzantin d'ivoire du XI^e siècle* (Mélanges d'archéologie byzantine, p. 337). Le volet de Dresde est encore inédit.

quin ajouré qui encadre la Théotokos, semblent de date légèrement postérieure.

La plupart des monuments qui viennent d'être mentionnés présentent avec le diptyque de Romain une remarquable parenté de



Fig. 311. — Triptyque d'ivoire (Cabinet des médailles). Phot. Giraudon

style et d'exécution : on semble donc autorisé à rapporter à la seconde moitié du XI^e siècle l'origine de ce remarquable ensemble. Si cette date est admise, il faut observer combien, à cette époque, tous ces ouvrages sont encore exempts de ce qu'on a appelé « le hiératisme byzantin ». On y sent, comme dans les coffrets civils, l'imitation visible des modèles antiques, mais une imitation qui garde toute sa liberté, et que mitige heureusement l'étude directe de la nature.

Les mêmes qualités d'art se rencontrent, peut-être plus accusées encore, dans une plaque d'ivoire qui peut être considérée comme un

chef-d'œuvre de l'art byzantin. C'est la Vierge de l'ancienne collection Bastard, aujourd'hui dans la collection Stroganoff (fig. 313). Le style en paraît supérieur encore à celui des monuments du groupe Harbaville. « Nul maniérisme, nulle recherche : l'attitude est noble et simple, l'exécution pleine de largeur.



Fig. 312. — La Vierge et l'Enfant. Partie d'un triptyque en ivoire (Musée archiépiscopal d'Utrecht).

Rarement le type de la Vierge a été rendu avec plus de bonheur : les traits, où la délicatesse s'unit à la force, accusent l'ovale régulier du visage ; et les yeux grands ouverts, le nez droit, la bouche petite et fine donnent à l'ensemble de la physionomie une expression de majesté et de grâce. Les draperies sont traitées avec la même ampleur ; l'artiste n'en fouille pas minutieusement les plis, mais il les groupe en une élégance harmonieuse. Cette figure est digne de l'école qui exécutait les miniatures du Psautier de la Bibliothèque Nationale ¹ », et elle semble bien, en effet, devoir être attribuée au x^e siècle. On en peut rapprocher, tout en lui assignant plutôt pour date le xi^e siècle, l'ivoire de la Bodléienne d'Oxford, où le Christ, élégamment drapé, est représenté assis sur un trône, la main levée dans un geste

de bénédiction (fig. 314).

Il serait vain de vouloir classer avec certitude les nombreux triptyques que nous possédons à côté de ceux qui viennent d'être mentionnés ². On observera seulement que, tandis que les uns représentent au panneau central des figures isolées, Christ, Vierge ou saints, le plus grand nombre de ces monuments montrent à cette place une composition monumentale, souvent surmontée d'un baldaquin ajouré semblable à celui du triptyque Spitzer-Hartmann. On y voit tour à tour la Crucifixion (collection Bonnaffé, maintenant collection Oppenheim à Cologne), la Descente de croix (collection Chalandon ³), la Mort de la Vierge (Bibliothèque royale à

1. Bayet, *Art byzantin*, 192-193.

2. On en trouvera une liste assez complète dans Molinier, *loc. cit.*, 109 suiv.

3. Schlumberger, *Ivoire byzantin de l'ancienne collection Bonnaffé* (Mon. Piot, VI, 1899).

Munich), la Descente aux limbes (musée de Berlin), les Saintes femmes au tombeau (Musée National de Florence). Parfois, sur les



Fig. 313. — Madone. Plaque d'ivoire (Collection Stroganoff à Rome), d'après Graeven, *Elfenbeinwerke*.

volets mêmes, des scènes évangéliques remplacent les figures ou les médaillons de saints (Grünes Gewölbe de Dresde¹). Beaucoup

1. Graeven, *Ein Elfenbeindiptychon aus der Blütezeit der byzant. Kunst* (*Zeitschr. f. christl. Kunst*, XII, 1900).

de ces monuments semblent se rattacher à l'iconographie de la fin du XI^e et du XII^e siècle, et s'inspirer des modèles créés par les mosaïstes et les miniaturistes.

Coffrets. — Les ivoiriers enfin nous ont laissé un certain nombre



Fig. 314. — Le Christ. Plaque d'ivoire (Oxford).

de coffrets à sujets religieux. Ils y ont conservé parfois les bordures à rosettes des coffrets civils, en sculptant sur les panneaux des épisodes de la Genèse, tels que l'histoire d'Adam et d'Ève, de Caïn et d'Abel, coffrets de Darmstadt, de Pesaro, de la collection Pulszky, ou bien des figures de saints (coffret du Musée National à Florence (fig. 315). Tous ces monuments semblent d'ailleurs d'époque assez tardive, et dater du XII^e siècle¹. Plus souvent cependant ces épisodes religieux apparaissent sur des coffrets d'un autre style ; et

1. Graeven, *Adamo ed Eva sui cofanetti d'avorio bizantini* (l'Arte, t. II, 1899).

leurs auteurs, comme Graeven l'a fort bien montré, ont plus d'une fois cherché des modèles dans les miniatures de manuscrits anciens, comme le rouleau de Josué, la Genèse de Vienne ou l'Octateuque¹. C'est ainsi que l'histoire de Josué figure sur un coffret du musée de South-Kensington, celle de David et celle de Joseph sur un curieux coffret du trésor de Sens. Il est à douze pans, avec un couvercle en forme de toit conique ; au registre supérieur il est décoré, au-dessus des scènes bibliques, de figures d'animaux, griffons,



Fig. 315. — Vierge et Christ. Détail d'un coffret d'ivoire (Musée national de Florence), d'après Graeven, *Elfenbeinwerke*.

paons, lions, placées sous de riches arcatures. Il y a là un curieux mélange de thèmes empruntés à l'ancien art chrétien et d'une ornementation d'un très beau style oriental. C'est également de la miniature, mais cette fois de la miniature contemporaine, que sont inspirés les sujets qui décorent le coffret du musée Kircher à Rome, et qui représentent des scènes de la jeunesse de David². La date de ce monument est malheureusement fort incertaine : l'inscription qui y est gravée montre qu'il fut exécuté pour un roi de Géorgie ou d'Arménie ; mais tandis que M. G. Schlumberger l'attribue au ix^e ou x^e siècle environ, Graeven et Strzygowski le datent formellement du ix^e et Millet du xii^e. Il est en tout cas fort remarquable

1. Graeven, *Antike Vorlagen byzant. Elfenbeinreliefs* (J. P. K., t. XVIII, 1897) ; *Typen der Wiener Genesis auf byzant. Elfenbeinreliefs* (JKS., 1900).

2. Schlumberger, *Un coffret byzantin d'ivoire du musée Kircher à Rome*, (Mon. Piot, VI, 1900).

par l'intensité de vie qui éclate dans toutes ces petites scènes profondément fouillées.

« Quand il s'agit de ces monuments, dit fort justement M. Bayet,



Fig. 316. — Saint Georges. Stéatite (Vatopédi). Coll. Hautes Études, C. 193.

les dates qu'on peut proposer sont toujours hypothétiques ; celles-là seules méritent d'être acceptées avec une entière confiance, qui sont attestées par une inscription authentique. De fort savants écrivains se laissent aussi entraîner à accorder à l'art byzantin des

monuments dont l'origine est incertaine. On ne saurait se montrer trop prudent dans ces attributions. Ces réserves faites, les œuvres vraiment byzantines sont toujours assez nombreuses pour prouver combien furent prospères ces ateliers qui sculptèrent l'ivoire du IX^e au XIII^e siècle ¹. »

III

STÉATITES ET PIERRES GRAVÉES

Deux autres séries de monuments achèvent de montrer l'activité et l'habileté de cette école de sculpteurs. Ce sont d'abord les stéatites, dont M. Schlumberger a publié un assez grand nombre ². Elles représentent tantôt des saints, tel le saint Georges (fig. 316) figuré sur une plaque de Vatopédi (X^e siècle), et tantôt, comme les mosaïques portatives, elles réunissent sur un même panneau les douze grandes fêtes de l'église (Vatopédi, XI^e siècle) ³. Parmi ces pièces diverses, et souvent médiocres, quelques-unes ont une réelle valeur d'art. C'est le cas du beau bas-relief de la collection de Béarn (fig. 317), où, au-dessous du trône de l'Hétimasie gardé par deux anges, sont rangés quatre saints guerriers, vêtus, non point du costume militaire, mais de la chlamyde et de la tunique des martyrs ; l'ensemble présente un remarquable caractère de grandeur. C'est le



Fig. 317. — Plaque en stéatite (collection de Béarn), d'après Schlumberger. *Mon. Piot*, t. IX.

1. Bayet, *Art byzantin*, 198.

2. Schlumberger, *Deux bas-reliefs byzantins de stéatite* (*Mon. Piot*, IX, 1903), où sont énumérés un certain nombre de ces monuments.

3. Kondakof, *Athos*, p. 205.

cas, d'autre part, de la belle patène de Saint-Pantéléimon au Mont-Athos, sculptée vers 1200, et où la Vierge portant l'enfant, figurée au centre, est entourée de douze prophètes tenant des cartels déroulés¹. Quelques-unes de ces stéatites, comme certains ivoires, ont été rehaussées de dorures (Archange de San Anzano, près Florence ; reliquaire de Lentini en Sicile) : et aussi bien, par la finesse et l'élégance du travail, tous ces monuments peuvent-ils prendre place immédiatement à côté des ivoires. C'est le même art, comme c'est en général la même destination religieuse.



Fig. 318. — Le Christ. Camée héliotrope (British Museum), d'après Dalton, *Catalogue of Christian antiquities*.

Une autre série, dont certaines stéatites rappellent les procédés, est formée par les ouvrages de la glyptique. Les artistes du second âge d'or semblent avoir fort habilement travaillé les pierres fines. Le Louvre, le Cabinet des médailles, le British Museum² possèdent un certain nombre de camées et de pierres gravées représentant le Christ, la Vierge ou des saints, qui semblent dater du x^e ou xi^e siècle. Un des plus beaux représente le Christ planant au-dessus des saints Démétrius et Georges en habit militaire (Cabinet des médailles). On en peut rapprocher, au British Museum, une héliotrope et un saphir gravés représentant le Christ (fig. 318), un jaspe figurant la Madone (fig. 319), et surtout, au trésor impérial de Vienne, le jaspe vert, mesurant 0^m 17 de diamètre, où l'image de la Vierge orante est accompagnée d'une inscription au nom de l'empereur Nicéphore Botaniatè (1078-1081) (fig. 320). C'est le seul monument de la glyptique byzantine que l'on puisse jusqu'ici dater avec certitude³. Mais le chef-d'œuvre de cet art est assurément



Fig. 319. — La Vierge. Camée jaspe (British Museum), d'après Dalton, *Catalogue of Christian antiquities*.

1. Kondakof, *Athos*, pl. 31 ; Ainalof, *Monuments byzantins de l'Athos* (Vir. Vrem., VI, 1899).

2. Babelon, *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1900 ; Dalton, *Catalogue of the early christian antiquities of the British Museum*, Londres, 1901 ; Furtwängler, *Antike Gemmen*, Leipzig, 1900

3. De Mély, *Le camée byzantin de Nicéphore Botaniatè* (Mon. Piot, VI, 1900).

la patène en ophite conservée au monastère de Xéropotamou, à l'Athos (fig. 321). Autour de la Vierge orante, debout au centre et encensée par deux anges, se déroule, dans une bande circulaire, une procession d'anges, vêtus en prêtres et en diacres, et portant tous les instruments du sacrifice eucharistique. Dans une seconde bande, les apôtres se prosternent devant le trône de l'Hé-
tiasie. On reconnaît sans peine, dans cette composition, la scène



Fig. 320. — Camée de Nicéphore Botaniate (Vienne), d'après *Mon. Piot*, t. VI.

de la Divine Liturgie, telle que la représentent les fresques des églises. Le style de ce petit monument permet de le rapporter au milieu du XII^e siècle ; l'inscription mentionnant le nom de l'Augusta Pulchérie a été ajoutée au XVIII^e siècle ¹.

Unité de l'art byzantin. — Mais une chose importe plus peut-être que cette revue rapide des monuments. C'est de noter l'étroite parenté qui unit cet art industriel à l'art monumental de l'époque. Ce sont, de part et d'autre, les mêmes sources d'inspiration ; bien plus, les ivoiriers, on l'a vu, empruntent même directement des modèles aux mosaïques et aux miniatures ; et les sujets qu'ils

1. Kondaçof, *Athos*, 225 et suiv., et pl. 30.

traitent rappellent fréquemment ceux qui décorent les sanctuaires. C'est aussi, de part et d'autre, le même caractère artistique, le même mélange des influences classique et orientale, le même goût pour les



Fig. 321. — Patène dite de Pulchérie, au monastère de Xéropotamou (d'après Kondakof, *Athos*).

sujets mythologiques et profanes, le même souci de l'observation de la nature, les mêmes qualités enfin et les mêmes défauts. Ce ne sont point là des constatations indifférentes, et ce développement parallèle des deux arts n'est point un pur effet du hasard. Il prouve — et c'est ce qu'il faut retenir — la merveilleuse activité de la renaissance macédonienne, et la marque commune qu'elle imprima, durant le second âge d'or, à toutes les manifestations de l'art byzantin.

IV

LE BRONZE

Les Byzantins n'excellaient pas moins dans l'art de travailler le bronze. Constantin Porphyrogénète rapporte que, sur l'une des fontaines dont son aïeul Basile I para l'atrium de la Nouvelle-Église, des figures d'animaux en bronze, coqs, boucs et béliers garnissaient le pourtour du bassin et lançaient de l'eau par des tuyaux. Ainsi, à la fin du ix^e siècle encore, les bronziers savaient fondre des pièces en ronde-bosse. Pourtant eux aussi, comme les sculpteurs, tendaient à préférer le bas-relief. Plusieurs musées (musée chrétien du Vatican, musée de Berlin) possèdent des plaquettes de bronze, ornées d'images de saints, qui décoraient sans doute des coffrets et des reliquaires. Mais les artistes du métal finirent même par abandonner presque entièrement le relief pour le dessin. C'est ce que prouve la série des portes de bronze qu'ils exécutèrent pour des églises.

Les portes de bronze. — La plus ancienne en date, un peu antérieure à notre époque, annonce déjà ces tendances nouvelles. C'est celle de Sainte-Sophie, sur laquelle des inscriptions nomment les empereurs Théophile et Michel, avec la date de 838 (fig. 322). Des rinceaux et des grecques finement modelés encadrent des panneaux plats, où sont dessinés des croix, des monogrammes et divers motifs ornementaux¹. La même technique, plus caractérisée encore, apparaît dans les ouvrages du xi^e siècle. A ce moment les ateliers de fondeurs de Constantinople avaient acquis une réputation universelle; leur habileté était célèbre jusqu'en Occident, et de toutes parts on s'adressait à eux pour leur commander de monumentales portes de bronze².

Une grande famille d'Amalfi, celle des Mauro et des Pantaléon, fut l'intermédiaire de ces commandes, qui ont porté dans plusieurs villes italiennes des monuments remarquables de l'art byzantin. Ces riches et puissants personnages étaient en rapports suivis avec Constantinople; ils y possédaient une maison, ils y vivaient volontiers, ils y jouissaient de la faveur impériale: quand l'un d'eux,

1. Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmäler von Constantinopel*, pl.

2. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Süd-Italien*, Dresde, 1860; Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1903, p. 403 suiv.

Pantaléon I, eut vers 1065 l'idée de donner des portes de bronze à



Fig. 322. — Constantinople. Sainte-Sophie.
Porte de bronze (Phot. Sebah et Joaillier).

la cathédrale de sa ville natale, il les fit tout naturellement fondre à Byzance. Elles se composent de vingt-quatre plaques, fixées sur deux battants de bois et encadrées de lamelles de bronze ; six têtes de lions en relief se détachent sur une des bandes horizontales. Seize des compartiments étaient décorés de croix appliquées sur le métal : les quatre compartiments du milieu sont ornés de figures travaillées avec un art savant, et qui représentent le Christ, la Vierge, saint Pierre et saint André.

Les portes d'Amalfi excitèrent parmi les contemporains une vive admiration. Didier, abbé du Mont-Cassin, voulut en avoir de semblables pour l'église de son monastère, et Mauro, fils de Pantaléon, se chargea de les faire exécuter à ses frais à Constantinople. Les portes du Mont-Cassin sont toutefois un ouvrage tout industriel : aucune figure n'y est gravée sur le bronze ; des croix semblables à celles d'Amalfi, et des inscriptions en décorent seules les panneaux. D'autres membres de

la grande famille amalfitaine se montrèrent plus généreux. En 1076. Pantaléon II donna à l'église de Monte Sant' Angelo au

mont Gargano des portes dont la décoration représente les épisodes de l'histoire des anges ; en 1087, Pantaléon III fit exécuter pour l'église d'Atrani une porte qui reproduisit exactement le décor de celle d'Amalfi. Vers le même temps, un noble de Salerne, Landulf Butromile, faisait fondre à Constantinople, pour la cathédrale de sa ville natale, une porte du même genre, plus grande que celle d'Amalfi, et dont huit compartiments sont décorés de figures et d'ornements damasquinés : le donateur y apparaît, vêtu comme un patricien de Byzance, et portant le titre grec de *protosebastos*. Enfin, vers la même date (1085), une porte semblable était envoyée de Constantinople à Saint-Marc de Venise.

Mais, de tous ces monuments, le plus remarquable est la porte de la basilique de Saint-Paul hors les murs à Rome, commandée en 1070 par le moine Hildebrand, archidiacre de l'église (c'est le futur Grégoire VII), et qui fut exécutée aux frais du consul Pantaléon II. Une inscription en cursive grecque nous apprend le nom du fondeur, Σταυρακιος. Quoique l'incendie de 1823 ait fort maltraité cet ouvrage, il n'en demeure pas moins, « pour la richesse des sujets et la finesse du travail, un des plus précieux chefs-d'œuvre de l'art byzantin¹ ». Chacun des cinquante-quatre compartiments est décoré de figures ou d'ornements damasquinés, croix, inscriptions, images de saints et de prophètes, scènes évangéliques, depuis la Nativité jusqu'à la Descente aux limbes, épisodes de la vie et du martyre des apôtres.

Ce qui frappe surtout, dans tous ces ouvrages, c'est la technique très particulière qui y est employée, « plus voisine, comme on l'a remarqué justement, de celle du peintre et de l'émailleur que de celle du sculpteur ou du fondeur² ». Sur la plaque de bronze, les figures sont dessinées par des traits profondément gravés, qui marquent les contours et les plis des vêtements ; dans ces traits, l'artiste insère au marteau des lamelles d'argent, ou bien il coule un émail vert ou rouge. Les visages, les mains, les pieds sont exécutés à part, au moyen d'une plaque d'argent, sur laquelle des lignes très fines, remplies d'un émail noir, soulignent les traits du visage et séparent les doigts. Il y a là, comme le dit M. Bertaux, « une combinaison savante du damasquinage et du nielle³ ». Aussi, dans l'inscription de la porte de Monte Sant'Angelo, trouve-t-on à ce sujet

1. Bertaux, *loc. cit.*, 405.

2. *Ibid.*, 405.

3. *Ibid.*, 405.

une curieuse recommandation : le donateur invite les chanoines à faire nettoyer chaque année les battants, selon un procédé sans doute rapporté de Constantinople, pour conserver le poli du bronze et l'éclat des filets d'argent (*sicuti nos nunc ostendere fecimus, ut sint semper lucide et clare*).

Ainsi la sculpture byzantine aboutit, en dernière analyse, à remplacer complètement le relief par le dessin. Par là elle se rapprochait de l'orfèvrerie, et en particulier de cet art de l'émaillerie cloisonnée, par-dessus tout soucieux de la couleur, et dont on a dit qu'il « caractérise mieux encore que la mosaïque le génie artistique de Byzance¹ ».

1. Millet, *Art byz.*, 281.

CHAPITRE X

L'ORFÈVRERIE. — LES ÉMAUX. — LA VERRERIE

I. Les monuments du luxe byzantin. Ce qui en subsiste. Quelle en est la valeur — II. Les ouvrages d'orfèvrerie au repoussé. Bas-reliefs. Mobilier ecclésiastique. Cadres d'icônes. — III. L'émaillerie. Grande place de l'émail dans l'art byzantin. La technique de l'émail. L'orfèvrerie religieuse. Croix. Staurothèques. Reliures d'évangélistes. Icônes. Triptyque de Kakhoulis. Pala d'Oro. Calices. L'orfèvrerie civile. Bijoux. Couronnes. — IV. La verrerie.

I

LES MONUMENTS DU LUXE BYZANTIN

Le luxe byzantin est célèbre dans l'histoire. Les descriptions que les écrivains grecs du x^e siècle ont laissées du Palais Sacré et des cérémonies de la cour impériale montrent un déploiement de magnificence prodigieux¹. Les récits des Occidentaux qui, entre le x^e et le xiii^e siècle, visitèrent Constantinople, témoignent d'une admiration éblouie en face des richesses et des splendeurs de la capitale des basileis. Pièces d'orfèvrerie faites des matières les plus précieuses et toutes constellées d'émaux et de pierreries; tapisseries de soie et de pourpre aux couleurs éclatantes, aux chatoyantes broderies; costumes resplendissants d'or et de gemmes, d'une variété et d'une somptuosité inouïes: ce sont les éléments coutumiers du décor magnifique où se déploie la majesté impériale, et par lequel elle rehaussait son prestige aux yeux des barbares. L'or ruisselle dans ces descriptions; le palais, la ville entière apparaissent comme dans un miroitement d'or. Peu de civilisations, à en juger par ces témoignages, ont été plus splendides et plus pittoresques à la fois. Mais de ce luxe évanoui, nous reste-t-il autre chose que le souvenir?

Ce qui en subsiste. — Assez peu de chose, il faut le dire, en a survécu. Trop de conquêtes successives ont dévasté l'empire byzantin pour que des objets faits de matières si précieuses aient échappé

1. Pour l'ensemble de ce chapitre: Molinier, *Hist. générale des arts appliqués à l'industrie*, t. IV: *L'Orfèvrerie*, Paris, 1900.

en grand nombre à la cupidité des vainqueurs. Plus d'une fois — comme il advint par exemple en 1204 pour le grand autel de Sainte-Sophie — des soldats brutaux et barbares mirent en pièces des chefs-d'œuvre pour jeter au creuset l'or ou l'argent qui les décoraient. Quelques-uns, heureusement pour nous, firent preuve d'une rapacité plus intelligente. Lors du grand pillage qui accompagna la prise de Constantinople par les croisés, plus d'un baron, avec les reliques précieuses qu'il envoyait en Occident, expédia aussi les reliquaires : c'est à cette sollicitude que nous devons la conservation de certains monuments particulièrement remarquables, comme les staurothèques de Limbourg et de Gran. D'autres, les Vénitiens, furent plus avisés encore. Dans cette capitale qu'ils connaissaient de longue date, ils savaient les bons endroits et les trésors célèbres ; ils lisaient le grec et ils avaient du goût. Ils n'eurent point de peine à faire dans le butin des choix nombreux et excellents, et c'est pourquoi le trésor de Saint-Marc à Venise est aujourd'hui le lieu où l'on peut le mieux étudier l'orfèvrerie byzantine.

Au total pourtant, le compte est bientôt fait de ce qui subsiste en Occident de ces fragiles merveilles. Et dans l'Orient même, si riche autrefois, si l'on met à part les trésors de quelques monastères tels que ceux de l'Athos, la plupart de ces richesses ont disparu, emportées dans la tourmente où sombra l'empire grec. Heureusement, en ces dernières années, des découvertes assez importantes ont compensé en partie ces pertes. Dans les églises et les couvents de la Russie caucasienne, dans ces pays de Géorgie, d'Ibérie, d'Alanie, de Mingrélie, jadis étroitement soumis à l'influence de Byzance, on a retrouvé de nombreux monuments de l'orfèvrerie byzantine, dont plusieurs sont d'époque ancienne et datés avec certitude. Et sans doute certains d'entre eux sont, selon une juste remarque, « de style byzantin plutôt que réellement byzantins ¹ », et l'art en est parfois un peu provincial. D'autre part, à plusieurs d'entre eux, les savants qui les ont étudiés ont attribué avec complaisance des dates visiblement trop reculées. Il n'importe. Il est impossible désormais de faire l'histoire de l'émaillerie byzantine sans tenir compte de beaucoup de ces monuments, dont l'origine est connue avec précision et dont l'art est souvent remarquable.

Quelle en est la valeur. — Une observation préalable s'impose toutefois. La plupart des monuments d'orfèvrerie qui nous ont été conservés montrent un art savant, habile, raffiné, une beauté de

1. Molinier. *loc. cit.*, 64.

formes souvent admirable; ils retiennent l'attention cependant plus par leurs qualités d'art que par la richesse et la quantité des matières précieuses qui y sont employées. « Les pierreries, dit E. Molinier, sauf de très rares exceptions, sont de mince valeur; les perles, employées à profusion, mais presque toujours fort petites, n'auraient aujourd'hui qu'un succès d'estime; l'or, en lames fort minces, fait tout de suite place à l'argent doré, sitôt qu'on le peut employer dans un endroit qui ne sera pas trop en vue ¹. » Tout en admettant donc que beaucoup de pièces, et sans doute les plus vraiment magnifiques, ont péri, il n'y a point, semble-t-il, excès de scepticisme à rabattre quelque chose des idées que nous nous faisons volontiers de ce luxe byzantin si célèbre. Mais, cela dit, il reste que, au témoignage d'un bon juge, « tout cela est très voyant, souvent fort beau de forme ² », et au total, pour l'histoire de l'art, tout à fait intéressant.

II

LES OUVRAGES D'ORFÈVREURIE AU REPOUSSÉ

Avant d'étudier les monuments de l'émaillerie, les plus nombreux assurément que nous ait laissés l'orfèvrerie byzantine, il faut dire un mot d'une autre série de pièces, bas-reliefs d'or ou d'argent exécutés par la fonte ou travaillés au repoussé, objets divers du mobilier ecclésiastique, cadres d'icônes, qui, « mieux que les travaux émaillés peut-être, nous font voir l'habileté des artistes byzantins, leur aptitude à concevoir une forme et à en composer la décoration ³ ».

Bas-reliefs. — Une des plus remarquables est le coffret d'argent repoussé et doré, que possède le trésor de Saint-Marc. Sur le couvercle, divisé par des arcades en cinq compartiments, le Christ est représenté assis, entre quatre saints martyrs de Trébizonde, auxquels il tend des couronnes. Les proportions des figures et la correction du dessin permettent d'attribuer cette châsse au XI^e siècle. On peut en rapprocher deux belles plaques, également d'argent repoussé et doré, qui, du trésor de Saint-Denis, ont passé au musée du Louvre.

1. Molinier, *loc. cit.*, 15.

2. *Ibid.*, 45.

3. *Ibid.*, 61.



Fig. 323. — Les Saintes Femmes au tombeau. Plaque d'argent repoussé et doré (musée du Louvre). Phot. Giraudon.

L'une représente une croix gemmée, d'un bel effet décoratif ; sur l'autre, l'ange annonce aux Saintes Femmes que le Christ est ressuscité (fig. 323). On attribue généralement cet ouvrage au x^e siècle : le style pourtant, qui est médiocre, et l'allongement un peu grêle des figures feraient penser plus volontiers au xii^e. De la même époque datent sans doute deux reliures de la Marcienne, en argent repoussé et doré, où, autour de la Crucifixion et de l'Anastasis occupant le centre des plats, on voit disposés, sur l'une, des bustes d'anges et de saints, sur l'autre, les douze grandes fêtes, dont la représentation conserve encore un certain style et même un certain sentiment dramatique. On exécutait également en argent repoussé et doré des reliquaires ou *staurothèques*, comme celle que conserve la collégiale d'Alba Fucense (xi^e siècle), et des icones, comme la grande image de l'archange Gabriel, que possédait le couvent de Djoumati en Géorgie (xi^e siècle). La pièce la plus remarquable pourtant de cette catégorie est une plaque en cuivre doré représentant la



Fig. 324. — Vierge à l'enfant. Plaque de cuivre doré (musée de South-Kensington).

Madone (fig. 324) : elle provient de la basilique de Torcello et est aujourd'hui au musée de South-Kensington : élégamment modelée, elle peut dater du xi^e ou xii^e siècle.

Mobilier ecclésiastique. — Un autre ouvrage, exécuté au repoussé, est conservé au trésor de Halberstadt. C'est une magnifique patène d'argent doré, exécutée à une très bonne époque, sans doute au xi^e siècle : on y voit au centre la Crucifixion, inscrite dans un médaillon à huit lobes, tout chargé d'arabesques. Sur ces lobes, comme sur les bords, se relèvent en bosse des bustes de saints d'une facture excellente. On en rapprochera deux autres pièces du mobilier eucharistique, des *artophora* ou coffrets destinés à contenir le pain consacré.

Tous deux en argent repoussé, et conservés, l'un au trésor de Saint-Marc, l'autre au dôme d'Aix-la-Chapelle, ils ont la forme d'une église byzantine surmontée d'une ou plusieurs coupoles (fig. 325). Des



Fig. 325. — Reliquaire d'Aix-la-Chapelle (d'après Schlumberger. *Mon. Piot*, t. XII).

inscriptions à Aix ¹, des figures allégoriques et des animaux de style oriental à Venise en décorent les parois. Tous deux datent probablement du XII^e siècle, celui d'Aix étant peut-être un peu plus ancien.

1. Schlumberger, *L'inscription du reliquaire byzantin en forme d'église du trésor d'Aix-la-Chapelle* (*Mon. Piot*, XII, 1905).

Cadres d'icônes. — Les orfèvres byzantins ont exécuté aussi de nombreux cadres d'icônes. Le musée épiscopal de Vich en possédait jadis un spécimen fort intéressant datant du XI^e ou XII^e siècle : c'est le bandeau qui encadrait la mosaïque portative représentant Saint-Nicolas. Il était divisé en seize compartiments, dont les uns étaient garnis de cabochons en argent doré, les autres couverts d'une délicate ornementation en filigrane d'or, aussi remarquable par l'habileté technique que par l'élégance de l'arrangement ; les minces bandelettes d'or, contournées et soudées, qui le formaient, rappelaient le travail du cloisonnage des émaux ¹. Des cadres d'une autre sorte, datant également du XI^e siècle, entourent les deux belles icônes d'Ochrida représentant les personnages de l'Annonciation (fig. 265). Au décor purement ornemental exécuté en filigrane, se mêlent des plaquettes rectangulaires exécutées au repoussé, et figurant, sur l'icône de l'ange Gabriel, des archanges en costume militaire ou en costume impérial, sur l'icône de la Madone, des prophètes. Le style en est fort beau, et certains de ces petits bas-reliefs rappellent les admirables plaques émaillées du trésor de Saint-Marc, représentant saint Michel ².

Enfin des croix-encolpia assez nombreuses sont exécutées d'après le même procédé. Le musée chrétien du Vatican en possède plusieurs en or, représentant au repoussé, sur une face, le Christ crucifié, sur l'autre la Vierge entre les médaillons des évangélistes ³.

Comme dans tous les monuments de l'art de ce temps, la tradition classique persiste dans ces ouvrages de l'orfèvrerie. Sur un encrier d'argent conservé au trésor du dôme de Padoue, on voit, exécutées au repoussé, des figures mythologiques, Apollon, Arès, Éros, et sur le couvercle une tête de Gorgone. A la cathédrale d'Anagni on montre un coffret décoré de plaques d'argent repoussé représentant des figures dansantes et Héraclès portant la peau du lion de Némée. Ces ouvrages rappellent le style des coffrets d'ivoire du IX^e et du X^e siècle ⁴.

1. Roulin, *Tableau byzantin inédit* (Mon. Piot, VII, 1900). L'objet a été depuis lors volé au musée de Vich.

2. Kondakof, *Macédoine*, 262 suiv.

3. Munoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, 158 suiv.

4. Toesca, *Cimeli bizantini* (L'Arte, 1906, p. 36 suiv.).

III

L'ÉMAILLERIE ¹

Grande place de l'émail dans l'art byzantin. — Mais le procédé du repoussé parut en général trop simple aux orfèvres byzantins : et aussi bien cédaient-ils à la tendance générale de remplacer le relief par la polychromie. Ils réalisèrent ce parti, soit en continuant à employer, comme au vi^e et au vii^e siècle, la verroterie cloisonnée, dont on trouve des exemples jusqu'au x^e siècle, soit surtout au moyen de l'émail cloisonné, probablement emprunté à la Perse, et dont l'usage commença à se répandre à l'époque iconoclaste, si ouverte aux influences orientales. En tout cas, à partir de la période macédonienne, les émaux prirent une place essentielle dans le luxe et dans l'art byzantins. Dès le règne de Basile I, les textes mentionnent des images émaillées du Sauveur, soit dans l'église du prophète Élie, soit sur l'architrave en or massif de la Nouvelle-Église. Désormais les *ἔργα γεμμευτά*, comme dit Constantin Porphyrogénète, c'est-à-dire les médaillons et les plaques d'émail aux harmonieuses couleurs, que produisaient par milliers les ateliers de Constantinople, se rencontrent partout. Non seulement ils servirent à décorer, sertis d'or et mêlés aux pierres précieuses, les pièces les plus somptueuses de l'orfèvrerie ecclésiastique, calices, patènes, autels, croix et reliquaires, et à mettre à l'entour des icônes saintes un riche et chatoyant encadrement. Ils ne furent pas moins employés dans les usages de la vie civile. Dans la décoration du Palais Sacré, parmi les merveilles d'art qu'on exposait aux jours des cérémonies solennelles, les émaux étincelaient sur les amples manteaux brodés d'or, sur les couronnes volives aux formes compliquées, sur les plats et les coupes d'argent et d'or, sur les vases et les lampadaires de métal précieux, sur les coffrets délicatement ouvragés, sur les reliures de prix des manuscrits. Ils servaient également à rehausser la splendeur des costumes d'apparat ; sur les vêtements et les chaussures, sur les armes et les selles de parade, on fixait volontiers des plaques d'émail. Avec les étoffes de pourpre historiée fabriquées dans les manufactures impériales, ils formaient

1. Linas. *Émaillerie, métallurgie, toreutique : les expositions rétrospectives de 1889*, Paris, 1889, Schulz, *Der byzant. Zellschmelz*, Francfort, 1890; Kondakof, *Histoire et monuments des émaux byzantins*, Francfort, 1892; Bock, *Der byzant. Zellschmelz der Sammlung Swenigorodskoi*, Aix, 1896.

la matière principale des cadeaux offerts par les basileis aux souverains étrangers : et c'est, pour le dire en passant, en grande partie par eux que l'Occident a connu Byzance, c'est à eux plus d'une fois qu'il a demandé des inspirations et des modèles d'art. On conçoit donc que, dans ces conditions, le x^e et le xi^e siècle aient été l'âge d'or de l'émaillerie byzantine.

La technique de l'émail. — Aussi bien est-ce à cette époque que, grâce aux progrès de la chimie, l'art de l'émailleur s'enrichit de toutes les variétés de nuances et de couleurs, en même temps qu'il s'appropriait presque tous les procédés de fabrication connus. Plusieurs émaux de la collection Zwénigorodskoï nous montrent très exactement le détail de cette technique. Sur la mince plaque d'or ou d'électron (alliage d'or et d'argent) qui portera l'émail, l'artiste a tracé au pointillé une esquisse de sa figure, qui se voit, très apparente encore, à l'envers de ces petits médaillons. Ce dessin lui sert de guide pour la pose des petites cloisons d'or, collées d'abord et ensuite délicatement soudées au fond de la plaquette, et qui étaient destinées à retenir la future couche d'émail. La hauteur de ces lamelles d'or variait selon le degré d'épaisseur de la couche d'émail ; c'est précisément la finesse des cloisons et la minime hauteur de l'émail (un demi-millimètre dans les ouvrages les plus fins) qui distinguent les œuvres du x^e et du xi^e siècle de celles de la décadence. Dans ces alvéoles, on posait ensuite les pâtes vitreuses faites de plomb et de borax mélangés d'oxydes métalliques qui donnaient les diverses couleurs : blanc de perle (étain), bleu (cobalt), vert (oxyde de cuivre), lilas (peroxyde de manganèse), rouge (protoxyde de cuivre et oxyde de fer mélangés). Selon la différence de fusibilité de ces alliages et le temps de la cuisson, on obtenait des qualités de ton différentes, dans la réussite desquelles le hasard, pour les nuances des chairs surtout, tenait souvent autant de place que la science. Pourtant, si l'on compare les émaux les plus anciens à ceux du x^e et du xi^e siècle, on constate un progrès marqué de la chimie en même temps que de l'habileté technique. La gamme chromatique s'enrichit ; le maniement et la combinaison des pâtes, selon leur degré de fusibilité, deviennent plus savants ; les surfaces monochromes se couvrent d'un fin réseau métallique qui, en l'absence de modelé, produit des chatoiements d'or. Enfin l'émailleur termine son travail en polissant la surface, pour faire ressortir le dessin cloisonné et donner du brillant à l'émail¹.

1. Cf. sur cette question technique Kondakof, *Émaux byzantins*, 86-98.

Il ne saurait être question ici, pas plus que pour les ivoires, de dresser le catalogue des nombreux monuments qui nous font connaître cet art admirable. Il suffira de signaler les principales catégories entre lesquelles ils se répartissent, et, dans chacune, les pièces les plus remarquables et dont la date est à peu près assurée.

L'orfèvrerie religieuse. — Parmi les pièces d'orfèvrerie religieuse, on distinguera les croix, les reliquaires, les couvertures d'évangélistes, les icones, les objets du mobilier ecclésiastique.

Croix. — La croix est l'objet le plus familier à l'orfèvrerie byzantine, et elle y prend différentes formes. C'est d'abord la croix pectorale, assez petite, dont un bel exemplaire se trouve au couvent de Martvili en Mingrétie. Enrichie d'émaux admirables de finesse et de beauté, elle est, dit Kondakof, « un monument unique en son genre de l'art byzantin » ; elle fut évidemment envoyée de Byzance à l'un des premiers métropolitains de Martvili, à la fin du ix^e ou au commencement du x^e siècle. On en peut rapprocher, pour sa valeur d'art, la petite croix de la reine Dagmar, au musée de Copenhague, un des meilleurs émaux du xi^e siècle. Ailleurs, c'est la croix isolée, beaucoup plus grande, dont les plus intéressants exemplaires conservés sont la croix à double traverse de Namur (xi^e siècle), celle de Cosenza (xi^e ou xii^e siècle) (fig 326), d'une grande finesse d'exécution et d'un bon style, celle de Velletri (milieu xii^e siècle). Sur tous ces monuments, le décor ne varie guère. C'est tantôt l'agneau, avec les symboles des évangélistes (Velletri), tantôt le Christ trônant avec les images des évangélistes (Cosenza), qui occupent le centre et les extrémités de la croix. Mais la Crucifixion surtout tient une grande place, les éléments symétriques du drame du Calvaire se distribuant assez bien autour du motif central, dans les quatre branches de la croix (Vierge et saint Jean aux bras horizontaux, ange et Héliodorus aux bras verticaux). Souvent aussi, au revers, on trouve la scène de la Descente, ou encore l'image de la Vierge. Et, comme dans la plupart des ouvrages de ce temps, cette décoration rappelle celle des églises et s'inspire des créations de l'art monumental.

Staurôthèques. — Au groupe des croix, mais bien plus intéressantes qu'elles, se rattachent les *staurôthèques* ou reliquaires contenant une parcelle de la vraie croix. Elles ont généralement la forme d'une croix à double traverse enchâssée dans un riche coffret. La plus remarquable

1. Kondakof, *Émaux*, 158.



Fig. 326. — Croix émaillée (cathédrale de Cosenza), d'après Munoz.
L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata.

assurément est la staurothèque de Limbourg¹, « un vrai chef-d'œuvre de l'art byzantin, dit Kondakof, pendant la meilleure période de sa seconde renaissance² » (fig. 327). La date en est absolument certaine : une inscription en vers iambiques, repoussée sur les bords du couvercle, mentionne le nom du célèbre proèdre Basile, fils bâtard de Romain Lécapène ; une autre, placée au revers de la croix d'or qui enferme la relique, nomme les empereurs Constantin VII et Romain II, qui régnèrent associés de 948 à 959. C'est entre ces deux dates qu'il faut placer la fabrication de ce précieux monument, exécuté pour des empereurs, et qu'on peut considérer comme sortant de l'un des meilleurs ateliers de Byzance. Comme la plupart des staurothèques, l'objet a la forme d'une boîte rectangulaire, mesurant 0^m 48 sur 0^m 34. Il est tout revêtu d'or et enrichi d'émaux, sur le couvercle ainsi que dans l'intérieur du coffret, où est encastrée la croix d'or contenant la relique. Sur le revers du coffret une ornementation au repoussé, d'un grand style, figure une croix entre deux volutes. Sur le couvercle, dont les bordures présentent une curieuse combinaison de verroterie cloisonnée et d'émail, on voit dans le cadre huit plaques d'émail représentant des bustes de saints. Le centre est occupé par neuf tableaux d'émail, séparés par des bandes de verroterie rouge et verte ; ils représentent la Déisis et les images des apôtres. A l'intérieur de la boîte, autour de la croix, vingt plaques symétriquement disposées figurent des archanges, des chérubins à ailes ocellées (Puissances) et des séraphins à six ailes (Dominations). « Il n'existe à notre connaissance, dit encore Kondakof, ni dans les miniatures, ni dans toute l'émaillerie byzantine, aucun monument qui soit comparable à la beauté de cet iconostase³. » Le dessin peut rivaliser avec celui des meilleures miniatures ; le coloris est d'une finesse et d'un éclat extraordinaires. C'est « le spécimen le plus parfait du style byzantin », et rien ne montre mieux que ce chef-d'œuvre « l'erreur grossière de ceux qui parlent de la raideur et de la pauvreté de cet art⁴ ».

La staurothèque de Gran (fig. 328), presque aussi célèbre que celle de Limbourg, ne saurait pourtant lui être comparée, ni comme richesse,

1. Aus'm Weerth, *Das Siegeskreuz des byzant. Kaisers Constantinus VII Porphyrogenetos*, Bonn, 1866 ; Didron, *Annales archéologiques*, XVII.

2. Kondakof, *Émaux*, 196.

3. *Ibid.*, 200.

4. *Ibid.*, 201.

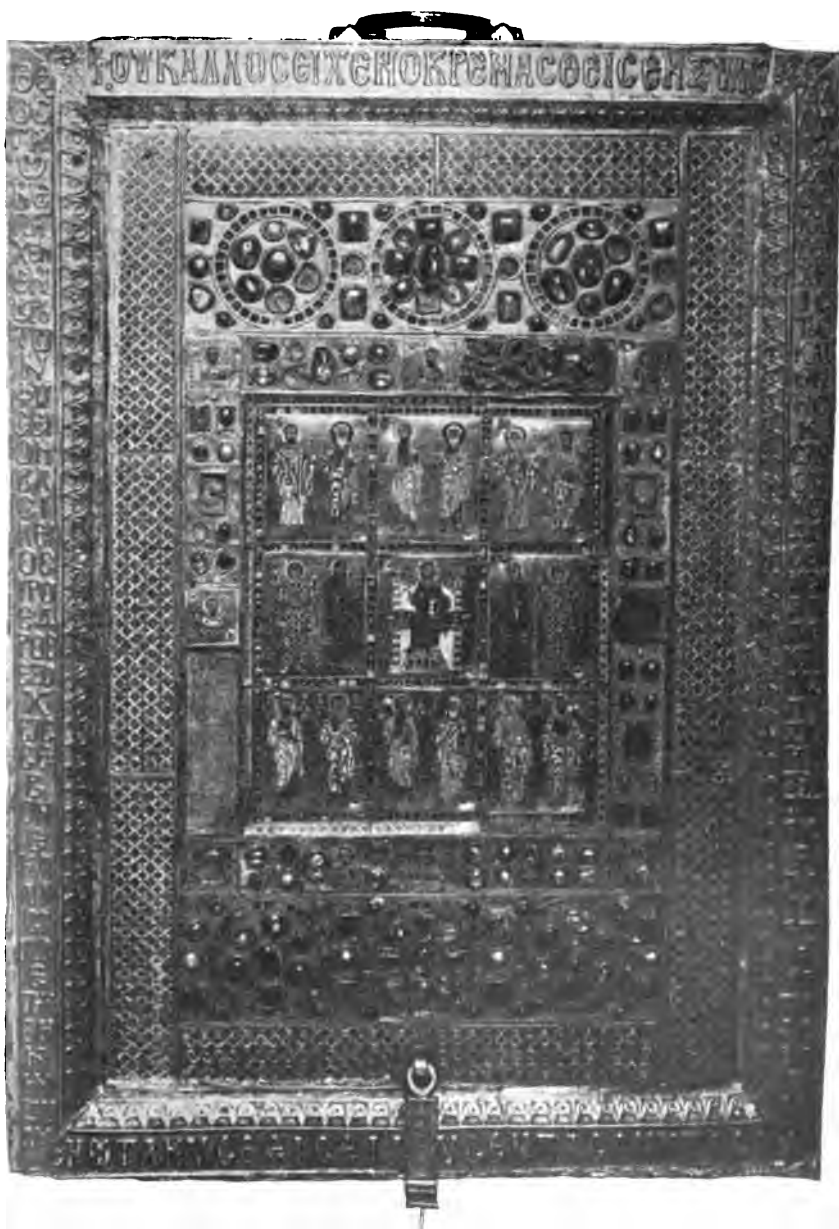


Fig. 327. — Reliquaire de Limbourg (Phot. Hötte).

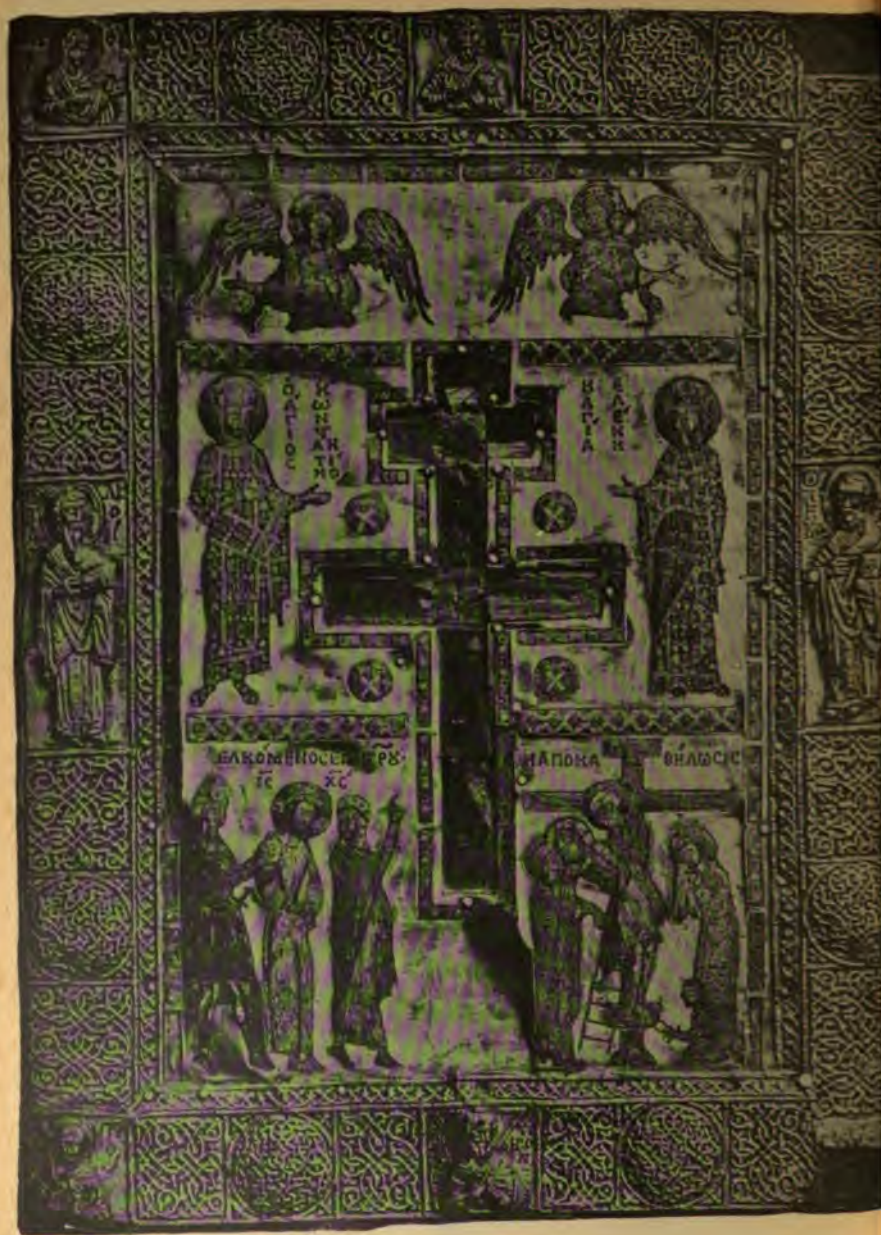


Fig. 328. — Reliquaire de Gran (d'après Molinier, *L'Orfèvrerie*).

ni comme valeur d'art¹. Il faut reconnaître du reste que sa bordure en argent estampé, d'une facture évidemment inférieure, fait quelque tort aux émaux. Ceux-ci sont d'un beau dessin et d'un assez grand style : ils semblent dater du xi^e siècle. A côté de ces deux monuments illustres, on peut citer le reliquaire de Lavra, auquel la tradition attache le nom de Nicéphore Phocas, mais qui semble plutôt du xi^e siècle : les volets qui le ferment sont décorés de pierreries et de médaillons en émail représentant des bustes de saints².

Reliures d'évangélistes. — Dans la pensée des Byzantins, le livre des évangiles avait les mêmes vertus et méritait le même culte que les reliques de la croix. De là les somptueuses reliures dont on a habillé les évangélistes, en y représentant, entre des images de saints, les grandes fêtes de l'Église. Parmi les plus remarquables de ces monuments, on peut nommer la belle plaque d'or émaillé de la Riche Chapelle de Munich figurant la Crucifixion, morceau fort brillant du x^e ou xi^e siècle ; plusieurs reliures de la Marcienne, dont l'une conserve encore un encadrement en verroterie cloisonnée et où l'on voit, sur les plats, de grandes figures du Christ ou de la Vierge entourées de plaques d'émail portant des bustes de saints (xi^e siècle) ; et enfin la superbe reliure de l'évangéliste de Sienne, où l'Anastasis et l'Ascension sont environnées de près de cinquante plaques d'émail figurant la Déisis, des apôtres, des anges et des saints. Par son éclat, ce dernier ensemble rappelle le reliquaire de Limbourg ; mais si l'exécution en est très fine, le dessin pourtant n'a plus cette grandeur de style qui caractérise la staurothèque du x^e siècle. On peut dater ce monument de la deuxième moitié du xi^e siècle.

Icones. — Tout naturellement le somptueux décor de l'émaillerie a été également employé pour rehausser la splendeur des icones. Si l'on veut se faire quelque idée du luxe et de la magnificence auxquels atteignit parfois l'orfèvrerie byzantine, c'est dans cette catégorie de monuments qu'on trouvera, à côté du reliquaire de Limbourg, les exemples les plus significatifs. Le trésor de Saint-Marc possède deux images de saint Michel, datant du x^e ou du xi^e siècle,

1. Molinier, *Le reliquaire de la vraie croix au trésor de Gran* (Gaz. archéologique, 1887).

2. Cf. également le reliquaire Stroganof (Schlumberger, *Un tableau reliquaire byzantin inédit du X^e siècle* (Mon. Piot, I, 1894), et à Gènes, une belle croix byzantine (Schlumberger, *La croix byzantine des Zaccharia* (Mélanges d'archéologie byzantine, p. 275).



Fig. 329. — Plaque émaillée (trésor de Saint-Marc de Venise). Phot. Naya.

et qui sont toutes deux des merveilles ¹. Sur l'une (fig. 329) qui n'a pas moins de 0^m 86 de haut, l'archange est debout, les ailes éployées, l'épée à la main; sur un fond d'émail orné de rinceaux et de fleurs, le corps s'enlève en bas-relief, rehaussé d'émaux; la tête, « œuvre unique dans l'histoire de l'émaillerie byzantine ² », est en plus haut relief, merveilleusement modelée au moyen d'un émail couleur de chair, profond sur un masque d'or. L'autre tableau, presque aussi grand, n'est pas moins somptueux (fig. 330). Saint Michel y est représenté en buste, la main bénissante; le visage est d'or repoussé; les ailes, le nimbe, les vêtements sont constellés d'émaux et de pierreries. Le travail est admirable. « Aucune œuvre, dit E. Molinier, ne saurait au point de vue de la somptuosité et de la richesse des effets obtenus par le mélange de l'or, des pierreries et des émaux, rivaliser avec ces deux ouvrages ³. »

La Géorgie, très riche, au xvii^e siècle encore, en objets de cette sorte, en a conservé quelques-uns ⁴; par exemple, au couvent de Martvili, une icône en or émaillé de la Vierge Hodigitria qui, par la beauté de l'exécution et la majesté du style, mérite une place parmi les chefs-d'œuvre du x^e siècle. Mais plus souvent encore, les émaux ont servi, sous forme de plaques et de médaillons, à orner le cadre des icônes. C'est le cas pour l'image de la Madone Nicopea à Saint-Marc, dont les seize émaux, d'un beau travail datant du x^e siècle, représentent la Déisis, des apôtres et des saints. C'est le cas pour deux icônes de la Vierge, au monastère de Khopi en Mingrélie (fin x^e ou commencement xi^e siècle), pour une icône du monastère de Lavra, à l'Athos, connue sous le nom d'icône de Jean Tzimiscès, mais qui date du xii^e siècle, et que décorent dix beaux médaillons d'émail représentant les saints du nom de Jean ⁵; c'est le cas pour une icône enfin du couvent de Kozkhéri en Mingrélie (deuxième moitié xi^e siècle), où sont figurés sur le cadre des épisodes de la vie de la Vierge, etc. C'est d'une décoration de cette sorte également que proviennent les douze admirables médaillons émaillés de la collection Zwénigorodskoï, représentant le Christ, la Vierge, des

1. Pasini, *Il tesoro di San Marco*, Venise, 1885; Molinier, *Le trésor de la basilique de Saint-Marc à Venise*, Venise, 1888.

2. Molinier, *Orfèvrerie*, 49.

3. Molinier, *Orfèvrerie*, 50.

4. Kondakof, *Revue des monuments des églises et monastères de Géorgie (russe)*, Pétersbourg, 1890; Kondakof et Tolstoï, *Antiquités russes*, IV (russe), Pétersbourg, 1891.

5. Kondakof, *Athos*, pl. 34. On y remarque, entre les émaux, les mêmes filigranes que dans le tableau de Vich.

saints et des apôtres¹. Ils formaient jadis la parure d'une grande



Fig. 330. — Plaque émaillée (trésor de Saint-Marc de Venise),
d'après Pasini, *Il tesoro di S. Marco*.

icone, en argent repoussé, figurant l'archange Gabriel, que possédait le monastère de Djoumati en Géorgie et qui est aujourd'hui

1. Kondakof, *Hist. et monuments des émaux byzantins*.

perdue. Admirablement conservés, ce sont de véritables chefs-d'œuvre de finesse et d'exécution techniques ; mais le coloris, si riche qu'il soit, n'a plus la merveilleuse harmonie du reliquaire de Limbourg ; et si intéressants que soient ces ouvrages, surtout par ce qu'ils nous apprennent sur les procédés de l'émaillerie, on peut difficilement les faire remonter plus haut que le xi^e siècle. et il faut se garder, malgré le bruit qui a été fait autour d'eux, de les considérer comme des chefs-d'œuvre. Et peut-être, dans cette collection Zwénigorodskoï, doit-on davantage retenir ces nimbes émaillés (xi^e siècle), d'un dessin et d'un coloris exquis, dont d'autres exemplaires encore se rencontrent au couvent de Ghélat en Mingrèlie (xii^e siècle) et sur les icônes de l'Annonciation conservées à Saint-Clément d'Ochrida (milieu xi^e siècle). Ce sont des merveilles d'ornementation originale et délicate, de véritables chefs-d'œuvre d'orfèvrerie polychrome, où l'on ne saurait assez louer la grâce libre du dessin, l'harmonie des couleurs, la perfection de la technique. Certes on y reconnaît clairement l'influence de l'art persan et de l'art arabe ; mais tout cela se fond en une combinaison si nouvelle et si charmante, que ces ouvrages, d'une si curieuse originalité, peuvent être considérés à bon droit, selon l'expression de Kondakof, « comme les modèles les plus parfaits de l'ornementation byzantine ¹ ».

Enfin le désir de décorer richement les icônes a produit parfois de véritables compositions d'orfèvrerie. Le triptyque de Kakhoulï, au couvent de Ghélat, et la célèbre Pala d'Oro, qui décore le grand autel de Saint-Marc de Venise en sont des exemples remarquables.

Triptyque de Kakhoulï. — L'icône de la Vierge de Kakhoulï (fig. 331, 332) occupe le panneau central d'un grand triptyque d'argent doré, orné de feuillages au repoussé, au milieu desquels sont fixées de nombreuses plaques d'émail. La pièce d'orfèvrerie a été exécutée en Géorgie vers le second quart du xii^e siècle ; mais les émaux, d'origine certainement byzantine, sont de date plus ancienne. C'est ce que prouvent une plaque où l'on voit le Christ couronnant l'empereur Michel VII et sa femme Marie d'Alanie, et deux croix émaillées où des inscriptions nomment le roi Cyrique d'Abkhazie. Ces indications nous reportent à la seconde moitié du xi^e siècle, et c'est à cette date qu'il faut attribuer la plupart de ces émaux. Ils représentent des sujets divers, la Déisis, l'Hétimasie, le Pantocrator, la Vierge trônant, les

1. Kondakof, *Émaux*, 304.

évangélistes, les apôtres, des archanges, des saints ; sur les volets sont fixées des croix pectorales ; et encore qu'il y ait dans la disposition de ces plaques quelque confusion, on y peut retrouver l'ordonnance

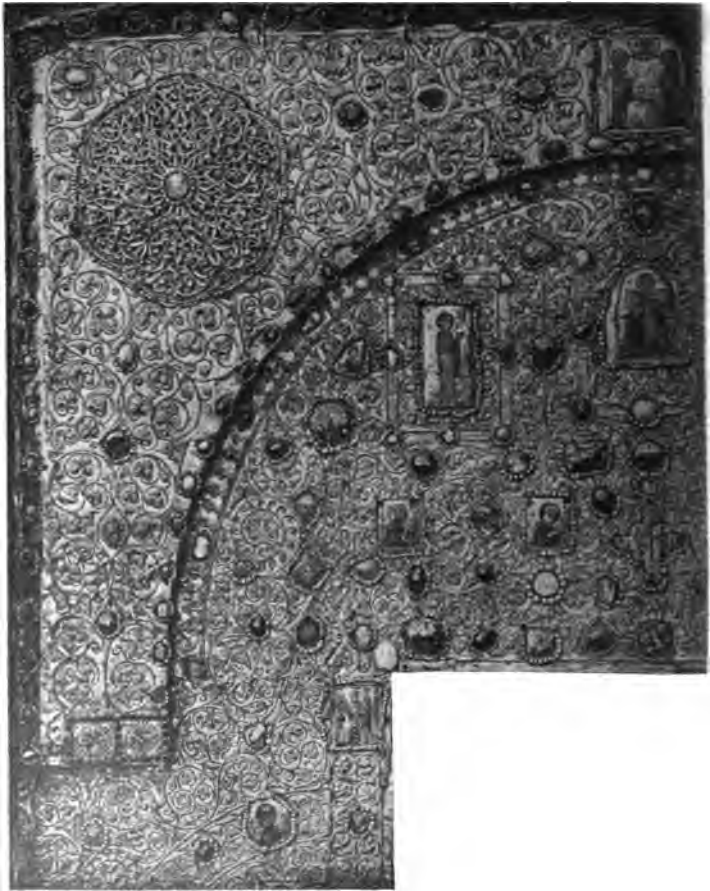


Fig. 331. — Icone de Kakhoulï (d'après Kondakof, *Rousskiïa Drevnosti*).

des décorations monumentales. Et de même, quoique le triptyque de Kakhoulï soit un ouvrage d'art industriel plutôt qu'une véritable œuvre d'art, les émaux qui y sont appliqués ont une singulière

valeur. « Les émaux, dit Kondakof, se distinguent par la précision du dessin et par l'éclat des couleurs, où dominent le bleu de ciel et le bleu turquoise, les tons violet et pourpre, et les nuances

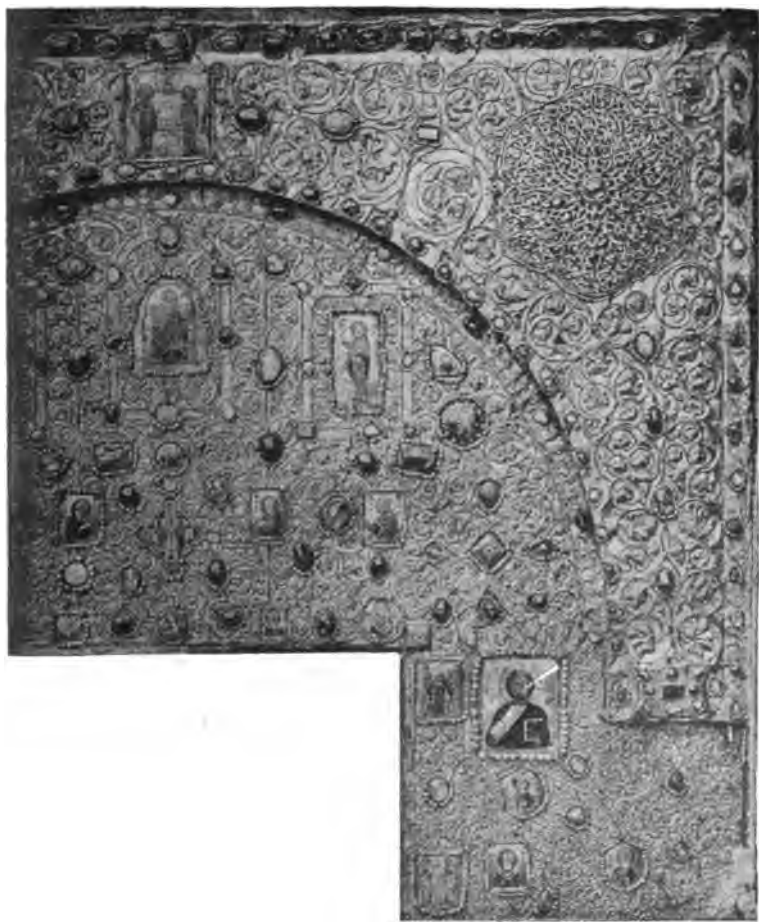


Fig. 332. — Icône de Kakhoulí (d'après Kondakof, *Rousskiia Drevnosti*).

tendres des chairs ; on y sent cette confiance en soi-même, cette maîtrise et cette délicatesse dans l'exécution des détails, qui ne sont possibles que si l'art, sorti de la période des tâtonnements et



Fig. 353. — La Pala d'Oro (Saint-Marc de Venise). Phot. Alinari.

des incertitudes, dispose déjà d'une série de formes et d'une ornementation parfaitement arrêtées¹. »

*Pala d'Oro*². — La Pala d'Oro est une œuvre du même genre composite (fig. 333). Elle est très célèbre; mais peut-être en a-t-on parfois grossi plus que de raison l'importance artistique. C'est un ouvrage extrêmement somptueux, mais nullement homogène, et qui a été bien



Fig. 334. — Plaque de la Pala d'Oro (Saint-Marc de Venise). Phot. Naya.

des fois remanié. Actuellement il a la forme d'un grand rectangle de 3^m 15 sur 2^m 10, tout constellé de pierreries, et où de nombreuses plaques émaillées sont insérées dans des montures d'argent et d'or. Mais ces émaux sont d'époques assez différentes, comme l'atteste l'histoire même du monument.

Une première Pala fut commandée à Constantinople pour Saint-Marc au x^e siècle par le doge Pierre Orseolo. Elle fut remaniée et amplifiée au commencement du xii^e siècle (1105) par le doge Orde-

1. Kondakof, *Émaux*, p. 126.

2. Veludo, *La Pala d'Oro di San Marco*, Venise, 1887.



Fig. 335. — Plaque de la Pala d'Oro (Saint-Marc de Venise). Phot. Naya.

lafo Falier. En 1204 probablement, on rapporta de Constantinople les six belles plaques qui forment la partie supérieure et qui proviennent, dit-on, du monastère du Pantocrator ; et ceci donna lieu à un autre remaniement. Enfin, au xiv^e siècle (1345), on restaura une fois de plus la Pala, et on lui donna la riche décoration architecturale de style gothique qu'elle garde encore aujourd'hui. Entre ces différents remaniements, il n'est point aisé de retrouver la date des différents émaux qui décorent actuellement la Pala.

Le volet supérieur est occupé par un grand médaillon quadrilobé offrant l'image de l'archange Michel (fig. 334), aux côtés duquel se groupent, trois par trois, six grandes plaques représentant les fêtes de l'Église, depuis les Rameaux jusqu'à la Dormition de la Vierge. La technique en est excellente, et l'ensemble date sans doute de la première moitié du xii^e siècle, à l'exception des trente-huit médaillons et des petites plaques qui garnissent le fond, et dont la plupart appartiennent aux meilleurs émaux des x^e et xi^e siècles. La partie inférieure de la Pala offre trois rangées de plaques superposées, représentant des archanges, des apôtres, des prophètes, disposées autour d'un grand compartiment central, où le Pantocrator trône entre les médaillons des évangélistes (fig. 335). Au-dessus de lui, figure l'Hétimasie, entre des puissances célestes ; au-dessous, aux côtés de la Vierge orante, deux plaques montrent l'impératrice byzantine Irène et un personnage, qu'une inscription latine postérieure désigne comme le doge Falier, mais qui n'est autre que l'empereur Jean Comnène, mari d'Irène. Le plus grand nombre de ces émaux datent de la fin du xi^e et du xii^e siècle. Kondakof attribue, sans doute avec raison, les médaillons des évangélistes et la rangée des prophètes aux xiii^e-xiv^e siècles, et à des artistes vénitiens. De la même provenance et de la même date sont les petits panneaux rectangulaires qui encadrent trois des côtés de la Pala, et où l'on voit des scènes évangéliques et des épisodes de la vie de saint Marc. Au contraire, les dix-huit petits médaillons fixés sur le cadre inférieur de la Pala sont de la plus belle époque de l'art byzantin, le x^e siècle. Les sujets qui y sont figurés sont tout à fait remarquables : ici, c'est un roi à cheval, le faucon au poing, dont l'attitude rappelle les images des souverains sassanides, là, deux griffons gardent l'arbre de vie ; ailleurs, le même arbre symbolique apparaît entre deux paons et deux serpents. Ces images, tout orientales, et d'une exécution parfaite, sont sans nul doute ce que la Pala d'Oro renferme de plus intéressant.

Calices. — Le trésor de Saint-Marc est également fort riche en calices byzantins¹. Ils offrent deux formes principales, soit la forme d'une coupe hémisphérique ou en tronc de cône, montée sur un pied assez élevé, soit la forme d'une coupe basse, munie de deux



Fig. 336. — Calice de Basile (trésor de Saint-Marc de Venise), d'après Pasini, *Il tesoro di S. Marco*.

anses qui, partant du pied, viennent se rattacher à la monture métallique du bord supérieur. Il est rare que ces calices soient tout en métal ; la plupart d'entre eux sont en pierre dure, onyx, agate, sardonyx, turquoise, cristal de roche, ou bien en verre, sertis de riches montures émaillées. Généralement le décor en est assez banal : il est composé d'émaux représentant des bustes de saints

1. Pasini, *Tesoro* ; Molinier, *Le trésor de Saint-Marc*.

fixés sur le pied et sur le bord supérieur : quelquefois, une inscription liturgique émaillée remplace ces figures ; exceptionnellement toute la coupe est parfois recouverte d'une décoration émaillée à dessins géométriques ; un seul calice de Saint-Marc, datant peut-être du x^e ou xi^e siècle, présente ce genre d'ornementation. Parmi les nombreuses pièces de cette collection, plusieurs sont à signaler à cause des dates précises qu'elles portent. Un calice en jaspe



Fig. 337. — Calice de Sisinnios (trésor de Saint-Marc de Venise), d'après Pasini, *Il tesoro di S. Marco*.

(fig. 336), monté sur pied d'argent doré, et dont la patène est fixée par trois petits lions au bord supérieur du vase, porte le nom du célèbre proèdre Basile, le possesseur du reliquaire de Limbourg, et date du x^e siècle. Un vase en calcédoine (fig. 337), en forme de gobelet, monté en argent doré et décoré de deux charmantes anses à volutes, porte le nom du donateur, le patrice et logothète Sisinnios, et date également du x^e siècle. Enfin un calice en onyx (fig. 338), monté sur or, et décoré sur le pied et le bord du vase d'émaux représentant le Christ, la Vierge, saint Pierre et saint Paul, des évangélistes et des saints, porte une inscription au nom de Romain empereur, dans lequel il faut probablement reconnaître Romain IV (1067-1071). Plusieurs autres calices à frises d'émail semblent dater du même temps. Une patène en albâtre, également

au trésor de Saint-Marc, mérite enfin l'attention : de grandeur insolite (0^m34 de diamètre), et bordée d'un large bandeau d'argent doré semé de pierreries, elle a au centre un médaillon d'émail représentant le Christ.



Fig. 338. — Calice avec émaux (trésor de Saint-Marc de Venise), d'après Pasini, *Il tesoro di S. Marco*.

Un curieux coffret d'argent du Trésor du Sancta Sanctorum (fig. 339) combine les deux techniques de l'émaillerie et du travail au repoussé. Sur les grands côtés, quatre docteurs de l'église grecque sont représentés debout, exécutés au repoussé et ciselés. Sur le couvercle, douze médaillons d'émail, dont trois seuls subsistent, figuraient les apôtres ; au centre, sur une grande plaque

rectangulaire apparaît la Déisis. Les émaux semblent du x^e ou xi^e siècle et sont antérieurs au coffret ¹.



Fig. 339. — Coffret d'argent avec émaux (trésor du Sancta Sanctorum à Rome), d'après Lauer, *Mon. Piot*, t. XV.

Il subsiste enfin nombre d'autres menus objets de l'orfèvrerie religieuse byzantine ², médaillons d'or travaillés au repoussé avec des

1. Lauer, *Le trésor du Sancta Sanctorum à Rome* (Mon. Piot, XV, 1906).
2. Schlumberger, *Monuments byzantins inédits* (bagues, médailles de dévo-

figures de saints, petites boîtes d'or servant de reliquaire, reliquaires portatifs ou *encolpia* en argent ou en bronze, parmi lesquels on peut citer, au musée chrétien du Vatican, l'*encolpium* dit de Constantin (xii^e siècle), amulettes de cuivre argenté ou de bronze à l'image de Salomon ou de l'ange Archaël, destinées à combattre les maléfices ou les maladies, lampes et lustres (*polycandila*), en métal précieux ou en bronze, etc. Mais ces objets, de fabrication essentiellement industrielle, ne méritent guère de retenir l'attention.

L'orfèvrerie civile. — Bijoux. — Il n'en est point de même de certains monuments de l'orfèvrerie civile. Plusieurs musées (British Museum, Palerme, etc.) possèdent des bagues de mariage en or niellé, où le Christ et la Vierge bénissant les époux sont représentés sur le chaton, tandis que des fêtes chrétiennes décorent le pourtour de l'anneau¹. Elles datent du x^e siècle environ. D'autres, en or ou en argent, portent gravés sur le chaton une prière en l'honneur du propriétaire ou bien un simple monogramme donnant son nom. Des boucles d'oreilles en or émaillé, en forme de disque lunaire, et un collier formé de plaques circulaires du même travail figurent dans la collection Zwenigorodskoi : ce sont des ouvrages russo-byzantins du xi^e ou xii^e siècle ; mais ils donnent assez bien l'idée des bijoux purement byzantins du même temps. On y voit souvent représentés des sirènes, des oiseaux, des animaux fantastiques, toute une ornementation de style oriental. Ailleurs, ce sont des bustes de saints, dont on retrouve également les images sur un beau diadème de femme, formé de neuf plaquettes d'or émaillé, trouvé à Kief en 1889, et qui est également d'art russo-byzantin (xii^e siècle)². Mais les deux œuvres les plus importantes sont deux couronnes, toutes deux du xi^e siècle, et de fabrication sûrement byzantine.

Couronnes. — Le musée de Budá-Pesth possède neuf plaques d'or émaillé, trouvées à Nyitra-Ivanka, et qui ont fait partie d'une couronne offerte par l'empereur Constantin Monomaque (1042-1054) au roi André de Hongrie (1046-1061). Elles représentent le basileus, avec les impératrices associées Zoé et Théodora, deux figures allégoriques, l'Humilité et la Vérité, et deux danseuses (fig. 340) ; deux médaillons circulaires, figurant saint Pierre et saint André, servaient sans doute

tion, etc.) dans *Mélanges d'archéologie*, p. 21 ; *Amulettes byzantines anciennes* (ibid., 117) ; *Un polycandilon byzantin* (ibid., 275).

1. Dalton, *Catalogue*, 19 suiv. ; Schlumberger, *Trois joyaux byzantins* (*Mélanges d'archéologie*, 39) ; *Une bague byzantine du X^e siècle* (ibid., 61).

2. Kondakof, *Trésors russes* (russe), Pétersbourg, 1896.

de pendeloques. L'émail est très fin, mais le dessin médiocre et la fabrication peu soignée : on sent une œuvre d'art industriel plutôt qu'une véritable œuvre d'art. L'autre couronne est la fameuse couronne dite de Saint Étienne, conservée au trésor royal de Bude¹. Elle fut envoyée au roi de Hongrie Geysa I (Géovits, Kral de Turquie, comme le dénomme l'inscription qui accompagne son portrait) par l'empereur Michel VII (1071-1078) et son fils associé au trône, le jeune Constantin. Les images saintes et profanes se mêlent dans la décoration de cet objet. Sous sa forme primitive, il formait une couronne radiée, c'est-à-dire un cercle surmonté de triangles alternant avec des médaillons semi-circulaires. Entre eux, deux plaques plus grandes, s'opposant symétriquement sur le devant et le derrière du diadème, représentent, l'une le Christ trônant, l'autre l'empereur Michel entre son fils et Geysa. Sur le cercle d'or six plaques carrées représentent des archanges et des saints. La partie supérieure de la couronne, avec la croix qui la surmonte, est de date postérieure.

L'émaillerie a été assurément l'une des créations les plus originales de Byzance, et nulle part peut-être ne se manifestent mieux les tendances et les caractères essentiels de l'art byzantin, le goût de la polychromie somptueuse, le souci de la couleur plus encore



Fig. 340. — Plaque émaillée de la couronne de Monomaque (musée de Buda-Pesth).

1. Czobor et Radisics, *Les insignes royaux de Hongrie*, Budapesth, 1896.

que du dessin, la recherche savante de la réussite habile. Ses procédés lui interdisaient le style pittoresque : aussi ses sujets, comme ceux de la mosaïque, sont-ils empruntés en général à l'iconographie monumentale ; et par là encore, comme la mosaïque, l'émaillerie devait plaire. Il n'est donc point surprenant que, malgré la perte de tant d'orfèvreries précieuses, l'art de l'émaillerie soit encore si magnifiquement représenté. Il n'est pas étonnant non plus que cet art ait exercé autour de lui une profonde influence. Les miniatures du XI^e et du XII^e siècle montrent souvent, sur les teintes plates des vêtements, un fin réseau de lignes d'or qui fait uniformément scintiller les surfaces. Cette technique brillante atteste le désir qu'a eu le peintre de rivaliser avec l'émailleur, et encore que cette mode ait été passagère, elle prouve le goût passionné qu'eut Byzance pour un art somptueux et brillant entre tous.

IV

LA VERRERIE

Comme l'orfèvrerie, la verrerie byzantine était célèbre au moyen âge¹. L'auteur de la *Diversarum artium schedula*, le moine Théophile, qui vivait sans doute vers la fin du XI^e siècle, vante la supériorité des Grecs dans cet art et décrit quelques-uns de leurs ouvrages. D'après lui, les Byzantins fabriquaient des coupes en verre bleu, décorées de feuillages, d'oiseaux ou de figures humaines dorés, appliqués sous couverture ; souvent, pour faire la décoration plus riche, ils plaçaient entre les médaillons dorés et sur le col des émaux de couleurs diverses, figurant des arabesques et des fleurs. Ils faisaient aussi des coupes et des fioles en verre rouge ou bleu clair, qu'ils ornaient de filets et d'anses en verre blanc ou diversement coloré. Ces indications laissent entrevoir une verrerie de luxe d'une grande magnificence, dont les basileis envoyaient volontiers d'ailleurs les ouvrages en cadeau aux souverains d'Occident. Les mosaïstes, d'autre part, faisaient fréquemment appel aux verriers pour la fabrication de leurs cubes d'argent et d'or, et les pâtes de verre enfin se rencontrent plus d'une fois employées dans l'orfèvrerie. Tout cela fait supposer une grande activité dans les ateliers des verriers byzantins.

1. Gerspach, *La verrerie*, Paris.

Le trésor de Saint-Marc est, je pense, le seul endroit qui nous laisse entrevoir ce que fut la verrerie byzantine ¹. On y trouve un certain nombre de calices, montés en argent doré, et où la coupe, de verre incolore, est décorée extérieurement, tantôt d'ornements en relief, rangs de perles, disques, rang de feuillages, tantôt de figures de quadrupèdes. On y trouve aussi des patènes, de verre incolore ou vert clair, richement montées en orfèvrerie. L'une, qui est munie d'un long manche gemmé, sur lequel se dresse un petit oiseau d'argent, est fort curieuse. De dimensions assez grandes, elle servait sans doute à placer le pain béni que l'on distribuait aux fidèles à l'issue de la messe. On y rencontre enfin des lampes, en verre incolore, montées en argent doré et décorées extérieurement de disques en relief ou de poissons. Elles affectent tantôt la forme d'un grand plat creux, tantôt celle d'un seau posé sur un pied. Beaucoup de ces verres sont taillés à facettes.

« Au point de vue de l'art du verrier, dit E. Molinier, la perle du Trésor est une belle coupe émaillée et dorée ² », l'un des objets les plus curieux de la collection. Élégalement monté en argent doré et orné de deux anses en volutes, ce verre, de teinte lie de vin, est décoré sur la panse au moyen d'émaux et d'or. Sept médaillons circulaires représentent des figures antiques, homme nu tenant un thyrses, homme nu entre deux colonnes, vieillard appuyé sur un bâton, homme casqué et dansant, femme demi-nue tenant une faucille, etc. Une ornementation d'or et de marguerites polychromes entoure les médaillons et le bord. Entre les grands médaillons, des têtes de profil, diadémées d'or, ressemblent à des monnaies. Au bas de la panse, enfin, courent des inscriptions, d'ailleurs inintelligibles et servant uniquement d'ornement, en caractères coufiques. Molinier a justement signalé les ressemblances qu'offre cette décoration avec celle des coffrets à sujets profanes, et il en a conclu que ce vase est sûrement byzantin. Est-il nécessaire pour cela de le faire, comme lui, remonter au VIII^e ou IX^e siècle? Il pourrait aussi bien, comme beaucoup de coffrets, dater du X^e ou XI^e siècle.

1. Pasini, *Tesoro* ; Molinier, *Le trésor de Saint-Marc*.

2. Molinier, *Le Trésor de Saint-Marc*, 58.

CHAPITRE XI

LA QUESTION BYZANTINE

1. Les influences byzantines en Occident. Les causes d'influence. L'Italie. Le Mont-Cassin. Rome. La France. Les origines de l'art roman. Les églises à coupole du Périgord. L'école germanique. L'ornementation romane. L'Allemagne. Les miniatures de la Renaissance ottonienne. Les miniatures du XIII^e siècle. — II. Les limites de l'influence byzantine. La peinture bénédictine. San Angelo in Formis. Les portes de bronze italiennes. Persistance des influences byzantines.

On a vu précédemment comment, au V^e et au VI^e siècle, des influences orientales, qui venaient d'Égypte, de Syrie ou de Byzance, agirent puissamment sur l'art chrétien d'Occident¹ ; comment, entre le VI^e et le IX^e siècle, ces influences s'exercèrent de façon plus décisive encore², et cela non seulement en Italie, mais au delà des monts, en Gaule et jusque dans la vallée du Rhin. Une troisième fois la question se pose au XI^e et XII^e siècle : quel rôle joua Byzance dans le développement des arts de l'Occident ? C'est le problème, bien des fois discuté, que l'on nomme « la question byzantine³ ». On a tour à tour exagéré et réduit outre mesure la part qu'eut alors l'Orient chrétien dans la formation artistique de l'Occident. Des amours-propres chatouilleux se sont froissés, par une étrange forme du patriotisme, à la seule pensée que l'art national des peuples occidentaux pût devoir si peu que ce fût à une influence étrangère ; et inversement, mais avec la même absence d'esprit critique, d'autres érudits ont voulu retrouver partout l'action de Byzance. Il faut, pour résoudre ce délicat problème, aborder la question avec une précision plus scientifique, sérier les réponses non seulement

1. Cf. livre I, chap. V.

2. Cf. livre II, chap. IX et X.

3. On trouvera sur cette question une bibliographie très abondante dans Krumbacher, *Gesch. der Byz. Litteratur*, 2^e éd., p. 1125. Je ne retiens ici, en dehors des livres spéciaux, qui seront cités plus loin, que les ouvrages suivants, qui présentent une vue d'ensemble, souvent inexacte, de la question : Schaaase, *Die byzantinische Frage* (*Gesch. der bildenden Künste*, 2^e éd., 1871, t. IV) ; Springer, *Die byzantinische Kunst und ihr Einfluss im Abendlande* (*Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn, 1886, t. I) ; Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, Fribourg, 1897, t. II.

par périodes, mais encore par régions : et on constatera alors, tout en faisant les réserves nécessaires, que d'une façon générale, ainsi qu'on l'a dit, l'art byzantin fut à ce moment « l'art régulateur de l'Europe ¹ », qu'il eut, « pendant toute la première partie du moyen âge, comme la direction générale de l'art dans tout le reste de l'Europe ² ».

I

LES INFLUENCES BYZANTINES EN OCCIDENT

Les causes d'influence. — On sait déjà quel incomparable centre d'art Constantinople fut durant tout le moyen âge, quel fut, en particulier entre le x^e et le xii^e siècle, le merveilleux éclat de ses industries de luxe. Entre la grande cité orientale et les contrées d'Occident, les relations d'autre part étaient fréquentes. Non seulement, directement ou indirectement, Byzance exerçait une autorité politique sur une bonne partie de l'Italie ; mais, entre la capitale byzantine et les régions occidentales, c'était un va-et-vient incessant de voyageurs, moines grecs et pèlerins latins, marchands syriens et négociants de Venise, d'Amalfi ou de Pise, diplomates de tout pays. Les croisades augmentèrent encore cet afflux d'étrangers dans la ville impériale, et le moyen âge tout entier rêva de Constantinople comme d'une cité de merveilles, entrevue dans un miroitement d'or. De ces rapports continuels, de ce prestige incomparable, il était impossible que rien ne résultât. Tous ces voyageurs qui venaient ou revenaient d'Orient apportaient avec eux des objets et des formes d'art, riches étoffes, orfèvreries précieuses, ivoires, émaux, manuscrits illustrés, plans d'édifices même ; ainsi se propageaient à travers le monde les motifs décoratifs chers à l'Orient, les compositions célèbres qui paraient les sanctuaires illustres ; c'étaient autant de modèles dont purent s'inspirer les artistes d'Occident. Ce n'est pas tout. Pour toutes les œuvres d'art d'exécution difficile et de qualité rare, on s'adressait à Constantinople. C'est là qu'on commandait les orfèvreries précieuses et les portes de bronze niellées d'argent ; c'est de là qu'on faisait venir, dans toute l'Italie, et jusqu'en Allemagne, les maîtres habiles

1. Courajod, *Origines de l'art roman et gothique*, I, 17.

2. Bayet, *Recherches*, 137.

capables des tâches malaisées ; il existait ainsi en Occident de véritables colonies d'artistes byzantins ¹ ; et l'on conçoit aisément, en de telles conditions, combien dut être grande la part de Byzance dans l'épanouissement des arts en Occident. Mais ces conditions historiques mêmes impliquent des différences d'influence : elles n'ont point été identiques ni dans tous les temps, ni dans tous les pays ; et ce n'est en conséquence que par des solutions particulières qu'on peut — une fois admis les principes généraux qui viennent d'être posés — tenter de serrer de plus près le problème qui divise encore les historiens.

L'Italie ². — Dans l'Italie méridionale, profondément hellénisée par ses maîtres byzantins, à Venise, largement ouverte à toutes les influences orientales, on a déjà précédemment signalé le rôle prépondérant que joua Byzance ³. Ce ne sont là, à proprement parler, que des provinces de l'art chrétien d'Orient. Il en va de même, ou à peu près, pour la Sicile de la première moitié du XII^e siècle ⁴. Une autre région au contraire, celle qui eut pour centre la grande abbaye du Mont-Cassin, pose un problème plus délicat à résoudre. La « question byzantine » prend ici, comme on l'a remarqué, une forme particulière, qu'on peut appeler la « question bénédictine ⁵ ».

Le Mont-Cassin. — Dans un texte fameux, souvent cité, souvent discuté, le chroniqueur Léon d'Ostie rapporte que, vers le milieu du XI^e siècle, Desiderius, abbé du Mont-Cassin, fit venir des artistes de Byzance, pour décorer la grande basilique qu'il édifiait dans son monastère. Ils apportaient avec eux, dit le chroniqueur, « les arts dont les Latins avaient perdu le secret depuis cinq cents ans ». De ce passage célèbre, on a longtemps conclu que toute culture artistique était morte dans le sud de l'Italie, et qu'elle ne se réveilla que par l'intervention des maîtres grecs appelés par Desiderius ; et comme, d'autre part, des recherches nouvelles ont prouvé assez

1. Müntz, *Les artistes byzantins dans l'Europe latine du V^e au XV^e siècle* (Revue de l'art chrétien, t. 36 (1893)).

2. Salazar, *Studi sui monumenti della Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, Naples, 1871-1881, [très de parti-pris] ; Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, qui a renouvelé entièrement cette étude. J'ai suivi de très près dans les pages suivantes l'exposé de Bertaux. Cf. aussi Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. II, et Frothingham, *Notes on byzantine art and culture in Italy* (American Journal of archaeology, 1895).

3. Cf. livre III, chap. V et VI.

4. Cf. livre III, chap. V.

5. Bertaux, *loc. cit.*, 163.

aisément, contrairement à la première de ces assertions, la persistance d'écoles locales et de traditions anciennes dans la péninsule entre le vi^e et le xi^e siècle, on en a volontiers parfois tiré cette conséquence, qu'on pouvait réduire à néant la seconde et nier le rôle d'initiateurs attribué aux Byzantins de Desiderius. Un examen plus attentif des textes et des monuments permet, ce semble, d'éclairer le problème. On voit alors que les artistes venus de Constantinople furent appelés pour une besogne bien déterminée : ils étaient habiles dans l'art de la mosaïque et de la marqueterie de marbre ; ils furent chargés d'exécuter dans la basilique les pavements multicolores qui en couvrirent le sol, les mosaïques qui en tapissèrent les voûtes ; et sans doute ces artistes, qui par métier devaient être à la fois peintres, marbriers et un peu chimistes, n'étaient-ils pas étrangers non plus à la technique savante des émaux. D'autre part, Desiderius, qui, dès le début de son gouvernement, avait commandé à Constantinople des portes de bronze pour son église, fit également exécuter dans la capitale byzantine, vers 1072, la plupart des pièces d'orfèvrerie, images en argent repoussé et doré, candélabres de bronze, devant d'autel émaillé, qui décoraient la basilique. Enfin, sous la direction des maîtres grecs, une école se forma au Mont-Cassin ; les moines s'initiaient aux techniques variées du métal, du verre et de l'ivoire, et, d'après les modèles rapportés de Constantinople, ils furent bientôt capables d'exécuter de magnifiques orfèvreries.

Que des artistes grecs soient venus au Mont-Cassin, que la basilique de Desiderius ait reçu une décoration de mosaïques et d'orfèvreries toute byzantine, ce sont donc là des faits incontestables. Mais les moines du Mont-Cassin, élèves des maîtres grecs, firent-ils vraiment du monastère un foyer d'art byzantin, dont le rayonnement se prolongea jusqu'au xiii^e siècle ? c'est là une conséquence excessive, que ne confirme point l'étude des monuments qui subsistent de l'art bénédictin. Assurément, dans ces ouvrages, dans les pavements de marbre à décor géométrique ou zoomorphique, dans les pièces d'orfèvrerie, telles que l'évangélaire orné d'émaux cloisonnés qui appartient à l'archevêque Alfano (trésor de la cathédrale de Capoue, xi^e siècle), la technique, le coloris, le style sont purement byzantins ; et de même, dans plusieurs manuscrits provenant de l'école bénédictine (surtout dans l'histoire des miracles de saint Benoît et de saint Maur, Vat. lat. 1202), les miniatures aux couleurs éclatantes, qui semblent « de magnifiques émaux d'Orient »,

attestent dans les types, dans les attitudes, dans le travail du pinceau, l'imitation des modèles byzantins. On voit clairement tout ce que la vue des chefs-d'œuvre nouveaux offerts à leurs yeux a appris aux maîtres bénédictins, comment ils se sont appliqués, avec les moyens nouveaux acquis à l'école des Grecs, à en reproduire fidèlement les merveilles. Et cette même influence exotique apparaît jusque dans les rouleaux d'*Exultet*, dont le plus ancien, celui de Bari (antérieur à 1028), unit à une calligraphie bénédictine des miniatures de style purement byzantin, dont un autre, décoré au temps de Desiderius (British Museum, add. mss. 30 337), est, « par le style des figures et la technique du dessin », un chef-d'œuvre nettement grec.

Pourtant, dans ces ateliers de moines latins, persistaient des traditions anciennes de décoration et d'iconographie, qui ne cédèrent point « devant la révélation d'un art savant et raffiné ». « Les mosaïstes venus de Byzance apportèrent avec eux des secrets de technique ; ils apprirent aux moines de la grande abbaye latine deux pratiques que les artistes italiens avaient oubliées. Leurs leçons furent complétées par l'envoi d'œuvres d'art fabriquées dans les ateliers impériaux de Byzance. Aux miniaturistes, les Grecs apprirent le dessin noble et libre, avec l'art de modeler la gouache, dont les tons veloutés s'éclaircissent de lumières blanches. A côté des formules d'alchimie et des leçons de style, ils fournirent aux peintres des figures, des groupes, des compositions tout entières ¹. » Ainsi ils firent office d'éducateurs, et à leur école, les artistes bénédictins acquirent en peu d'années une virtuosité qui tient du prodige. Mais, « sous le vêtement des formes et des couleurs byzantines », beaucoup de choses du passé subsistèrent ; et d'autre part, les artistes italiens n'apprirent pas seulement à copier, mais à regarder, et bientôt ils surent à leur tour se montrer originaux. Ils durent infiniment à Byzance, en particulier la connaissance des techniques raffinées et difficiles, la révélation de secrets d'ateliers et de tours de main inconnus ; mais l'action exercée par les maîtres étrangers, si puissante qu'elle fût, eut des limites. Les élèves qu'ils formèrent surent vite, on le verra plus loin par des exemples décisifs, tout en s'inspirant de leurs leçons, prendre conscience de leurs qualités propres et progressivement s'affranchir.

Rome. — On peut se demander si ce grand mouvement d'art qui

1. Bertaux, *loc. cit.*, 272.

produisit vers la fin du xi^e siècle une floraison soudaine de chefs-d'œuvre eut dans le reste de l'Italie des conséquences et s'il propagea jusqu'à Rome le courant byzantin. Dans la région romaine, quoique du ix^e au x^e siècle l'influence grecque tendit plutôt à s'affaiblir, jamais les modèles byzantins n'avaient cessé d'être imités. Dans l'abside de San Bastianello, sur le Palatin, un peintre de la fin du x^e siècle plaçait une composition solennelle qui rappelle les mosaïques de Ravenne ; à Saint-Élie de Nepi (x^e et xi^e siècle), malgré l'origine romaine des peintres qui les ont signées, les fresques présentent des motifs byzantins et une technique toute grecque ; et à Santa Maria Antica, les peintures les plus récentes (x^e et xi^e siècle) ont toute la noblesse et l'élégance des œuvres de la Renaissance macédonienne. Les mosaïques de l'abbaye basilienne de Grotta-Ferrata enfin, qu'elle qu'en soit la date précise, sont des œuvres toutes byzantines, qui ne s'expliquent que par la visite d'artistes grecs. Dans un tel milieu, où Byzance gardait toujours quelque influence, on peut croire que les bénédictins formés par les mosaïstes grecs durent naturellement exercer leur action. Et en effet les mosaïques romaines du xii^e siècle qui décorent les absides de Santa Maria Nuova ou de Sainte-Marie du Transtévère (1140), tout en gardant encore un style local, attestent pourtant, par les procédés matériels, le réveil d'une technique longtemps oubliée.

Mais si par là l'école du Mont-Cassin contribua à l'éducation technique des ateliers romains, c'est par un autre chemin que l'art byzantin rentra dans la ville des papes. C'est à partir du commencement du xiii^e siècle que la fresque aussi bien que la mosaïque se développent à Rome sous la tutelle de l'art byzantin. Or un fait précis indique d'où vint ce changement d'orientation, qui devait être décisif. En janvier 1218, pour travailler à l'immense décoration de Saint-Paul hors les murs, le pape Honorius demandait au doge de Venise des mosaïstes, et ces artistes évidemment étaient tout nourris des traditions grecques. Aussi leur œuvre à Saint-Paul revêt des formes toutes byzantines ; il en va de même de la peinture (fresques des Quattro Santi Coronati, 1246), et c'est par le même chemin que l'influence byzantine pénétrera en Toscane vers le même temps. Les Grecs que Vasari plaçait aux origines de la peinture italienne du xiii^e siècle ne sont point des êtres mythiques. Les mosaïques de la tribune du baptistère de Florence (1225), les peintures du baptistère de Parme (deuxième moitié xiii^e siècle) sont des œuvres absolument byzantines. Et plus tard Duccio, dans la *Maestà* du dôme de Sienne,

résumera avec une incomparable perfection les enseignements de l'école grecque ; Cimabué, dans l'église haute d'Assise, ne fera que suivre l'inspiration des maîtres byzantins, et Giotto, malgré son originalité créatrice, ne sera, par certains côtés, qu'un Byzantin de génie.

La France. — Ce n'est point en Italie seulement que Byzance a exercé une profonde influence. On a vu précédemment ce que la Renaissance carolingienne dut à l'Orient, soit pour le plan de certains édifices, soit pour l'ornementation des manuscrits, soit pour la décoration des ivoires¹. L'époque qui suivit lui dut peut-être encore davantage : le problème des origines de l'art roman n'est qu'un des aspects de la « question byzantine² ».

Les origines de l'art roman. — Il y a longtemps que les savants ont remarqué les ressemblances frappantes qu'offrent de nombreux édifices orientaux avec les constructions françaises du XII^e siècle. L'emploi de la voûte substituée à la couverture en charpente des basiliques occidentales, le remplacement de l'atrium par une façade à porche flanqué de deux tours, l'usage des piliers cantonnés de demi-colonnes engagées, l'établissement d'une travée sur plan rectangulaire en avant de l'abside, le plan à deux absides opposées, la disposition des fenêtres à arcades par groupes de deux ou trois ouvertures accolées : ce sont autant de traits caractéristiques des monuments de Syrie centrale et d'Anatolie, que l'on retrouve dans les édifices romans. Est-ce là, comme certains l'ont pensé, une simple rencontre, « résultant de plusieurs causes autres qu'une imitation », et née de l'obligation de répondre aux mêmes programmes, ce qui amena naturellement à des déductions et à des formes identiques ? Les architectes d'Occident ont-ils au contraire connu et mis à profit les exemples de leurs prédécesseurs orientaux ? Et, dans ce second cas, de quelle façon, à quelle époque, s'est produite la transmission de ces modèles ? Est-ce, comme le supposait Viollet-le-Duc, au lendemain de la première croisade ? ou bien comme le pense M. de Vogüé, les relations de commerce et de pèlerinage qui entraînaient les Occidentaux vers la Syrie et les Orientaux vers les ports et les foires d'Occident, ont-elles, dès le

1. Cf. p. 362-363.

2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, Paris, 1854-1869 ; Vogüé, *Architecture civile et religieuse de la Syrie centrale* ; Courajod, *Origines de l'art roman et gothique* ; Choisy ; *Histoire de l'architecture*, t. II, Paris, 1899 ; Enlart, *Manuel d'archéologie française*, t. I, Paris, 1902 ; Strzygowski, *Kleinasion* ; A. Michel, *Histoire de l'art*, t. I, 2^e partie, Paris, 1905.

ix^e siècle, produit ces importations artistiques? ou bien encore, comme le veut Strzygowski, n'y a-t-il là que la continuité d'une tradition bien plus ancienne, et, dès le iv^e siècle, par Ravenne, Milan



Fig. 341. — Église de Saint-Front à Périgueux.

et Marseille, la Gaule aurait-elle reçu les types, surtout anatoliens, qui serviront de modèles à l'art roman? Ce sont là des hypothèses diverses entre lesquelles il est délicat, à l'heure actuelle, de choisir. Mais, quelle que soit la date où elle agit et la manière dont elle se fit sentir, l'influence de Byzance semble difficile à contester sur certaines écoles d'architecture et sur l'ensemble de la décoration romane.

*Les églises à coupole du Périgord*¹. — Il y a, dans le sud-ouest de la France, toute une région où de nombreuses églises sont couvertes de coupoles sur pendentifs : c'est le domaine de l'école dite périgourdine. C'est vers l'extrême fin du xi^e siècle ou le commencement du xii^e que ce type de construction apparut : les plus anciens édifices de ce style semblent être Saint-Jean de la Côte, Saint-Étienne de Périgueux (1100) et la cathédrale de Cahors (1119) ; les plus beaux sont la cathédrale d'Angoulême (1105-1128) et surtout Saint-Front de Périgueux, rebâti en 1120, et qui n'est donc point, comme on l'a cru jadis, le modèle commun d'où dérivent les autres édifices. L'école périgourdine a poussé en outre des pointes assez loin de son centre, en Limousin (Solignac), en Anjou (Fontevault), en Gascogne et jusqu'en Espagne.

Les édifices de cette école sont la copie manifeste de modèles orientaux. Le plus célèbre, Saint-Front de Périgueux (fig. 341), avec son plan en croix grecque et ses cinq coupoles, n'est, selon le mot de Choisy, « autre chose que Saint-Marc traduit en pierre », c'est-à-dire, comme Saint-Marc, une copie de l'église des Saints-Apôtres bâtie à Constantinople par Justinien. Comment ces modèles parvinrent-ils en Occident ? indirectement, par l'intermédiaire de l'Italie du nord-est, ou bien « par l'imitation directe des programmes byzantins par des artistes français qui avaient vu l'Orient » ? La seconde hypothèse semble plus vraisemblable, quand on observe l'analogie de ces édifices avec certaines églises de Chypre, également bâties en pierre, Peristerona près de Nicosie ou Saint-Barnabé, et qu'on se souvient que cette île était une des escales ordinaires sur la route des pèlerinages et du commerce d'Orient. Quoi qu'il en soit de ce point, il semble en tout cas bien impossible d'attribuer Saint-Front et les autres églises à coupole à une école locale et « autochtone », quelques différences de technique que l'on puisse constater dans le détail entre elles et les monuments orientaux. Il y a quelque témérité à déclarer « incontestablement acquis que Saint-Front n'est pas une production de l'école byzantine² », surtout quand on est bien obligé d'accorder à l'évidence que « Saint-Front est fait à l'imitation d'un modèle byzantin dont il reproduit le plan³ ». Il demeure

1. Outre les ouvrages cités plus haut, cf. F. de Verneilh, *L'architecture byzantine en France*, Paris, 1851 ; Ph. Spiers, *Saint-Front* (Bull. monumental. 1897) ; Brutails, *L'archéologie du moyen âge et ses méthodes*, Paris, 1900 ; Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, 395 suiv.

2. Brutails, *loc. cit.*, p. 90.

3. *Id.*, p. 90, note.

assurément quelque chose d'obscur dans le fait que ces coupoles romanes se trouvent si éloignées des ports qui étaient en relations constantes avec l'Orient : mais les emprunts semblent si caractéristiques, qu'il faut accepter le fait sans l'expliquer.

L'école germanique. — Une autre école d'architecture romane, l'école germanique, doit également beaucoup aux modèles byzantins. Sur les bords du Rhin, dans la région dont Cologne est le centre, on rencontre fréquemment des églises à deux absides opposées, cantonnées de tours rondes ou carrées, disposition d'origine byzantine, que l'on observe dès le ix^e siècle dans le plan de Saint-Gall. Le plan tréflé, dont Germigny-les-Prés avait offert au ix^e siècle un premier exemple, se développe avec une ampleur nouvelle, et la coupole se rencontre, tantôt sur trompes d'angle (Saint-Martin-le-Grand, Saints-Apôtres à Cologne), tantôt sur pendentifs (Sainte-Marie du Capitole à Cologne, xi^e siècle). La construction à plan central enfin, illustrée par la rotonde d'Aix-la-Chapelle au ix^e siècle, trouve une semblable fortune. Beaucoup d'autres traits caractéristiques attestent de même le contact incessant de cette école avec la civilisation byzantine : et certains de ses édifices, Sainte-Marie du Capitole à Cologne par exemple, avec son plan tréflé, son déambulatoire, les peintures qui la décorent et le demi-jour qui y est répandu, ont un aspect tout oriental.

L'ornementation romane. — Mais c'est surtout dans l'ornementation romane que se révèle l'influence byzantine. On y retrouve sans cesse, en particulier dans les écoles du Languedoc et de Provence, les motifs décoratifs chers à l'Orient, palmettes, feuilles d'acanthé stylisées s'enroulant en rinceaux concentriques, entrelacs, animaux affrontés inscrits dans des médaillons. Tous ces motifs sont visiblement empruntés aux étoffes orientales, aux ivoires, plaquettes et coffrets, aux miniatures même, à tous ces objets aisément transportables, que les voyages et le commerce apportaient en Occident et qui y faisaient connaître l'art byzantin¹. La sculpture romane a largement puisé dans ce trésor, agrandissant les proportions, changeant la matière, mais s'en inspirant jusque dans la conception de la figure humaine. Certaines sculptures du déambulatoire de Saint-Sernin de Toulouse (Christ et chérubins) sont des copies d'ivoires ou de reliefs byzantins ; certains bas-reliefs du

1. Humann, *Die Beziehungen der Handschriftornamentik zur romanischen Baukunst*, Strasbourg, 1907.

cloître de Moissac (1100) ont une origine toute pareille, et les apôtres qu'ils représentent ont des physionomies et des attitudes toutes byzantines. Au tympan du portail de Saint-Étienne de Cahors, le Christ, « dans sa noblesse et sa douceur pensive, procède sans doute d'un de ces beaux ivoires byzantins du x^e siècle, où quelque chose de la beauté antique passa ¹ ». Sur l'un des piliers du cloître de Saint-Trophime d'Arles, une Madone orante dans un médaillon arrive directement de Byzance. On pourrait citer bien d'autres monuments, et ce curieux chapiteau de Nevers, où est figurée une église à coupole côtelée et renflée, que l'on rencontre souvent sur les ivoires, et ces tympan d'Angoulême, d'un style incisif et nerveux, où des dragons passent à travers des feuillages d'origine orientale, etc. : ils attestent de la façon la plus précise l'influence « la plus certaine peut-être et dans tous les cas la plus courante et la plus facile à saisir ² » de l'art oriental sur l'art roman.

L'Allemagne. — En Allemagne enfin, du x^e au xiii^e siècle, on constate pareillement l'influence de l'art chrétien d'Orient ³. Le mariage d'une princesse grecque, Théophano, avec le fils de l'empereur Otton le Grand (972) — sans qu'on doive au reste en exagérer l'importance — ne fut point pourtant un événement sans signification. Sans parler des précieux objets d'art que la Byzantine apporta avec elle au moment de son mariage, et qui servirent peut-être de modèles aux artistes de l'époque, il faut remarquer la place importante que les Grecs eurent dans l'Allemagne de la fin du x^e siècle. Les documents attestent la présence assez fréquente de moines orientaux dans les monastères et témoignent de la faveur que l'impératrice accordait à ses compatriotes. A la cour, plusieurs de ses conseillers les plus écoutés sont des Grecs ; dans les constructions du temps, plus d'une fois on s'adresse à des architectes grecs. Il est vraisemblable que Théophano faisait venir volontiers des artistes de Byzance : en tout cas, les monuments de cette période montrent plus d'une fois leur évidente collaboration.

1: A. Michel, *Hist. de l'art*, I, 2, p. 628.

2. Brutails, *loc. cit.*, 62.

3. Janitschek, *Geschichte der deutschen Malerei*, Berlin, 1890 ; Vöge, *Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends* (*Westdeutsche Zeitschr. Suppl. VII*), Trèves, 1891 ; Kraus, *Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier*, Fribourg, 1882 ; Sauerland et Haseloff, *Der Psalter Erzbischofs Egberts von Trier*, Trèves, 1901 ; Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei des X und XI Jahrhunderts*, Leipzig, 1901, et le compte rendu de Haseloff dans les *Götting. Gelehrte Anzeigen*, 1903, p. 877.

Les miniatures de la Renaissance ottonienne. — Elle apparaît dans les miniatures, et plus encore dans les émaux qui décorent l'évangélaire de Gotha (*Codex Aureus*), offert par Otton II et Théophano au monastère d'Echternach. Elle est sensible dans le psautier grec de Saint-Géréon de Cologne, que possède aujourd'hui la Bibliothèque impériale de Vienne, et qui semble bien avoir servi à des offices du rite grec. Elle se manifeste, au moins par le caractère de l'iconographie, dans les miniatures des manuscrits qui, entre 977 et 993, furent exécutés pour l'archevêque Egbert de Trèves (Évangélaire de Trèves, Psautier de Cividale) et surtout dans d'assez nombreuses pièces d'ivoires (par exemple les deux plaques du Vatican et du South-Kensington, provenant de l'abbaye de Lorsch), qui sont des copies évidentes d'originaux byzantins¹. L'activité artistique des écoles de Reichenau et de Trèves, où furent enluminés quelques-uns des beaux manuscrits de la fin du x^e siècle, les goûts d'art que manifestait un Bernward d'Hildesheim, établissant des ateliers dans son palais épiscopal et se faisant lui-même orfèvre et sculpteur, procèdent clairement de la connaissance que prit alors l'Allemagne de la technique et du style byzantins. Et ce ne fut point là une influence passagère, qui disparut avec Théophano et Otton III. Sous les successeurs de ce prince, en particulier sous Henri II, dont le musée de Cluny conserve le splendide autel d'or offert à l'église de Bâle, bien des monuments portent la marque évidente de l'art chrétien d'Orient. C'est à ce moment que l'école de Ratisbonne, celle de toutes les écoles allemandes qui fut le plus pénétrée d'Orient, introduit dans l'art « un flot en quelque sorte débordant d'éléments byzantins² ». Le *Sacramentaire* exécuté pour Henri II, que conserve la bibliothèque de Munich, témoigne « d'une étude sérieusement approfondie de l'art byzantin à son apogée³ » ; sauf l'iconographie, qui reste occidentale, tout y est grec, les types, les plis des draperies, le coloris, la technique. Et pareillement la sculpture (reliefs du dôme de Bamberg⁴) puise aux mêmes sources orientales dont s'inspirait l'école du Languedoc. On a vu déjà comment, dans l'architecture, on observe bien des traces d'imitation byzantine, et ce

1. Graeven, *Die Madonna zwischen Zacharia und Johannes* (BZ., X, 1901).

2. A. Michel, *Hist. de l'art*, I, 2, p. 733.

3. *Ibid.*, p. 734.

4. Vöge, *Über die Bamberger Domsulpturen* (Repert. f. Kunstwissenschaft, t. 22, 1899).

n'est point sans raison qu'Otton III pouvait écrire à Gerbert : « S'il se rencontre quelqu'un pour en aider le développement, on retrouvera chez nous comme une étincelle de l'habileté des Grecs. » (*Apud nos inveniatur Graecorum industriae aliqua scintilla.*)

Les miniatures du XIII^e siècle. — Ces influences byzantines persistèrent bien au delà de la Renaissance ottonienne. Au XII^e siècle, l'école de Salzbourg joue le même rôle qu'avait joué l'école de Ratisbonne au XI^e siècle, et comme elle, emprunte aux modèles byzantins ses types, ses draperies, ses compositions. Vers 1200, cette imitation est la règle universelle. Dans le célèbre *Hortus deliciarum* de l'abbesse Herrade de Landsberg, certains thèmes, comme celui du Jugement dernier, sont traités dans le plus pur style byzantin. Par l'effet des relations croissantes avec l'Orient, par l'établissement, vers la fin du XI^e siècle, des Hohenstaufen dans l'Italie du sud, le prestige de Byzance grandit à ce point en Allemagne qu'au XIII^e siècle elle envahit tout¹. « Ce qui donne à l'art allemand de cette époque son caractère propre, c'est l'imitation fidèle de l'art byzantin². » Il domine la peinture monumentale aussi bien que la miniature ; il règne en Westphalie (Soest), en Saxe, en Thuringe ; les psautiers du landgrave Hermann de Thuringe (mort en 1217) sont les chefs-d'œuvre du style nouveau ; l'évangélaire de Goslar (milieu du XIII^e siècle) est si pénétré d'influences grecques qu'on a songé à l'attribuer à un peintre byzantin ; et les vitraux de l'église de Sainte-Élisabeth à Marbourg (vers 1190) attestent le même goût général pour tout ce qui rappelle Byzance.

Pourtant, en Allemagne et en France, comme en Italie, l'influence byzantine, si puissante qu'elle fût, ne fut point absolue. Dans les écoles même où son action paraît la plus forte, d'autres traditions, d'autres courants se font jour à côté d'elle ; et surtout, bien qu'ils fissent de nombreux emprunts à l'Orient byzantin, rarement les artistes indigènes bornèrent leur rôle à de simples copies. Aussi bien certaines branches de l'art seulement ont-elles véritablement reçu de façon durable l'empreinte étrangère ; en général, les artistes d'Occident, formés à l'école des Grecs, se sont assez vite émancipés partiellement de la tutelle de leurs maîtres. « L'art d'Orient, comme

1. Haseloff, *Eine thüringische-sächsische Malerschule des XIII Jahrhunderts*, Strasbourg, 1897 ; Dobbert, *Das Evangeliar im Rathause zu Goslar* (JPK., t. XIX, 1898) ; Haseloff, *Die Glasgemälde der Elisabethkirche in Marburg*, Berlin, 1907.

2. A. Michel, *Hist. de l'art*, II, 360.

on l'a dit, a plutôt contribué à éveiller chez eux la conscience de leurs qualités propres ¹. » Ils ont mis à profit ce qu'ils avaient appris des Grecs, les techniques plus habiles, les coloris plus savants, la virtuosité plus grande, pour s'essayer à leur tour à des nouveautés, dont leurs maîtres leur avaient à la fois fourni les moyens et les modèles. C'est ce qu'on entrevoit assez clairement en Allemagne et en France. On en trouve en Italie des preuves plus précises encore et plus décisives, qui marquent à la fois l'étendue et les limites de l'influence byzantine en Occident.

II

LES LIMITES DE L'INFLUENCE BYZANTINE

La peinture bénédictine. San Angelo in Formis. — Parmi les œuvres de l'art bénédictin du XI^e siècle, les plus remarquables sont assurément les peintures murales : entre celles qui nous ont été conservées, les plus fameuses sont les fresques de l'église de San Angelo in Formis, rebâtie, au pied du mont Tifata, par l'abbé Desiderius. Elles ont été l'objet de longues discussions, les uns voulant y trouver la preuve que l'art bénédictin, septentrional et latin, ne dut rien aux traditions byzantines, les autres les tenant pour l'exemple typique de l'art byzantin adopté par le Mont-Cassin ². Un examen plus attentif du monument a montré récemment quelle part de vérité contiennent ces deux thèses contradictoires, et a fait voir qu'entre les fresques qui composent ce vaste ensemble décoratif, il faut distinguer plusieurs groupes bien tranchés.

Que des artistes grecs aient travaillé à San Angelo in Formis, c'est là un fait désormais incontestable. C'est un maître grec qui, dans le narthex, a peint au tympan de la porte la belle image de l'archange Michel, et, au-dessus, la Vierge-reine en orante, dans un médaillon que soutiennent deux anges (fig. 342) ; en effet, dans le champ de ces deux peintures on lit des inscriptions en *ursive grecque*, qui ne peuvent avoir été tracées que par un artiste byzantin. Les autres peintures du narthex, empruntées à la légende des ermites

1. Bayet, *Art byz.*, p. 314.

2. Kraus, *Die Wandmalereien von St. Angelo in Formis bei Capua* (JPK., t. XIV, 1893) ; Dobbert, *Zur byzantinischen Frage* (JPK., t. XV, 1894) ; cf. surtout Bertaux, *loc. cit.*, p. 241-277.

égyptiens, sont pareillement, pour le dessin et le coloris, de pures œuvres grecques. Dans l'abside déjà on note une différence : on y voit le Christ trônant, entouré des symboles des évangélistes, et au-dessous, symétriquement rangés, des archanges, des saints, et le fondateur, Desiderius, présentant le modèle de son église. C'est la compo-



Fig. 342. — Fresques du porche de San Angelo in Formis (Coll. Hautes-Études, C. 1481).

sition des grandes décorations en mosaïque, et par le coloris aussi l'artiste a cherché à rivaliser avec la mosaïque d'émail et d'or. Dans ces fresques, très voisines par la date des peintures du narthex, on peut reconnaître encore la main des maîtres grecs.

Il n'en est plus de même dans les scènes, empruntées à l'Ancien et au Nouveau Testament, qui décorent, en un parallélisme conforme aux traditions de l'ancien art chrétien, les nefs de la basilique. « Le groupement des personnages, les attitudes et les gestes sont exactement réglés comme dans les miniatures des évangélistes byzantins ¹. » Le coloris, surtout dans les peintures de la nef centrale, rappelle la technique des beaux manuscrits enluminés à

1. Bertaux, *loc. cit.*, 258.

l'époque de Desiderius. Mais des qualités nouvelles apparaissent d'observation et de mouvement. Le contraste est plus frappant encore dans la grande composition du Jugement dernier qui couvre toute la paroi occidentale de l'église. Si on la compare aux représentations de la même scène qui décorent la basilique de Torcello et l'église de la Reichenau, on voit que, par l'iconographie, la fresque bénédictine rappelle bien davantage le modèle germanique que le modèle byzantin. L'artiste qui, au commencement du XII^e siècle, a peint cette fresque colossale, a traduit en style byzantin un programme tout latin.

Ainsi, du chef-d'œuvre exécuté par le maître grec qui décora le narthex, on passe vite à d'autres ouvrages, où seules subsistent les formules apprises à l'école des Grecs. Pour le dessin, le modelé, le coloris, pour tout ce qui est la technique, la décoration tout entière de San Angelo in Formis s'inspire de l'art savant révélé à l'atelier du Mont-Cassin par les mosaïques de Constantinople. Mais l'ordonnance de cette décoration est toute latine ; l'iconographie, en partie byzantine, est en partie occidentale aussi. On sent la rapide transformation de l'école qui, formée par les maîtres byzantins, appliqua vite à d'autres traditions les enseignements précieux qu'elle avait recueillis.

Les mêmes remarques s'appliquent aux autres peintures murales qui subsistent de l'école bénédictine. Les plus anciennes, celles par exemple qui décorent un petit oratoire au pied du Mont-Cassin, sont, comme les fresques du narthex de San Angelo, purement grecques. Celles qui décorent l'abside de la basilique de Foro Claudio (fin XI^e siècle) sont une copie évidente, exécutée par des artistes bénédictins, de quelque mosaïque byzantine, ouvrage des maîtres grecs : celles de la crypte d'Ausonia mêlent à une technique qui rappelle les miniatures bénédictines du XI^e siècle les traditions d'une iconographie occidentale¹. Ainsi se confirme ce qui a été dit précédemment des ouvrages et du rôle de l'école bénédictine. Elle a dû infiniment, pour son éducation technique, aux maîtres étrangers appelés par Desiderius : et, de ce point de vue, on ne fera jamais trop large la part de l'influence byzantine dans le développement de l'art italien. Un abîme sépare les rudes fresques campaniennes du X^e siècle, antérieures à la venue des Grecs, des œuvres savantes

1. Les mêmes remarques s'appliquent aux peintures murales de la cathédrale d'Anagni. Cf. Toesca, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, Rome, 1902.

qui marquent l'époque de Desiderius : et c'est une chose essentielle que cette complète transformation. Par les leçons et les modèles qu'ils fournirent, les cartons qu'ils donnèrent, les carnets d'esquisses et les livres à miniatures que sans doute ils apportèrent avec eux, les maîtres grecs formèrent en peu d'années des élèves, dont plusieurs semblent avoir été remarquablement doués. Mais, pour cette raison même, ces disciples aspirèrent à se libérer. Ils gardèrent ou retrouvèrent, « dans l'amas séculaire des traditions artistiques de l'Occident », bien des motifs que l'art byzantin n'avait jamais connus ¹ ; et si, pendant plus d'un siècle, l'influence byzantine se conserva dans l'école, pourtant les artistes d'Italie, par bien des côtés, s'affranchirent. « Ils mêlèrent en particulier aux imitations des figures byzantines de véritables études d'après nature : ils surent donner aux visages la douceur féminine ou l'énergie virile, aux attitudes et aux gestes l'accent de la vie ². »

Les portes de bronze italiennes ³. — La même imitation des modèles grecs, aboutissant à des ouvrages d'un art plus original et plus libre, se manifeste dans une autre série d'œuvres. On sait la faveur qu'eurent en Italie, au xi^e siècle, les portes de bronze damasquinées d'argent qu'on fabriquait à Constantinople. Dès le début du xn^e siècle, à Venise et dans l'Italie méridionale, des artistes locaux imitèrent ces modèles et tentèrent de rivaliser avec les Grecs. A Canosa, à la porte du mausolée de Bohémond, prince d'Antioche, Roger d'Amalfi reproduisit les images gravées et damasquinées des portes byzantines (fig. 343), en y mêlant un prestigieux décor de rosaces et d'ornements sarrasins (1111) ; Oderisius de Bénévent fit de même aux deux portes de la cathédrale de Troja (1119 et 1127). L'un et l'autre maître travaillaient selon la technique byzantine, où les contours, dessinés en creux, sont avivés par des fils d'argent ou soulignés au moyen d'émaux, technique de graveur et d'émailleur plutôt que de fondeur et de sculpteur. Les artistes de la seconde moitié du xn^e siècle tentèrent au contraire d'innover en substituant aux silhouettes gravées de véritables bas-reliefs en métal. C'est ce que fit Barisanus de Trani aux portes qu'il fonda pour Trani (vers 1175) pour Ravello (1179) et pour Monreale (vers 1186). C'est ce que fit Bonannus de Pise pour les portes qu'il exécuta pour le dôme de

1. Bertaux, *loc. cit.*, 273-274.

2. Bertaux, *loc. cit.*, 273.

3. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unter-Italien*, Dresde, 1860 ; Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. II ; Bertaux, *loc. cit.*, 409 suiv.



Fig. 343. — Portes de bronze du mausolée de Bohémond à Canosa.

Pise et pour le grand portail de Monreale (1186). Il est intéressant de voir dans quelle mesure se distinguent des œuvres byzantines ces productions d'un art vraiment italien, qui s'applique à être original.

Quoiqu'il n'ait pris pour modèle aucun ouvrage byzantin de bronze, Barisanus de Trani n'est point encore pleinement dégagé des influences orientales. Dans le riche décor qui encadre les vingt-huit compartiments de la porte de Monreale, s'intercalent entre les rinceaux des médaillons à sujets profanes, d'un style tout byzantin, centaures et sirènes, cavaliers et dragons enlacés ; et de même, dans deux des compartiments, on voit, se faisant face, un archer au costume oriental et un homme brandissant une massue. Parmi les figurines de saints qui occupent les autres compartiments, plusieurs sont des saints grecs ; et enfin les deux scènes évangéliques qui sont représentées, la Déposition de croix et la Descente du Christ aux limbes, ont conservé, avec la légende en caractères grecs, tous les détails de l'iconographie orientale. On voit clairement, en comparant la porte de Monreale à celles de Trani (fig. 344) et de Ravello, que Barisanus a exécuté ses figures au moyen d'un certain nombre de moules, dont il a plusieurs fois répété les épreuves, et qui ne sont autre chose que des copies ou des surmoulages de plaquettes d'ivoire ou d'orfèvrerie byzantines. Si le fondeur a représenté deux épisodes évangéliques seulement, c'est qu'il avait sans doute en main un diptyque représentant ces deux scènes, et de même il a pris sur des coffrets d'ivoire les sujets profanes qu'il a traités. Son œuvre donc est savante et riche, et il y a même une singulière beauté dans les mufles de lion, au relief puissant, qui remplissent deux des compartiments : mais, malgré la nouveauté de la technique, cette œuvre procède encore de Byzance, et le fondeur apulien n'a fait que recueillir l'héritage de l'art industriel de Constantinople.

Les portes de Bonannus de Pise sont tout autres. Dans les bordures, plus de rinceaux et de fleurons orientaux, mais des volutes d'acanthé d'une exécution assez pauvre ; dans les quarante-deux compartiments où sont disposés, sur un des battants de Monreale, des scènes bibliques, depuis la création de l'homme jusqu'à l'histoire de Gédéon, sur l'autre, des épisodes évangéliques, depuis l'Annonciation jusqu'à la mort de la Vierge, les figurines sont loin d'avoir la noblesse d'allures et la finesse d'exécution des figurines de Barisanus. Sans doute, dans la composition, il y a parfois des réminiscences de l'iconographie byzantine : mais la facture est rude.

le relief rond et² gros, les types vulgaires. Comme la porte de la



Fig. 344. — Portes de bronze de Trani.

cathédrale de Bénévent, qui remonte à la fin du XII^e siècle, et dont elle doit être rapprochée, la porte de Monreale ne procède point de l'inspiration d'où sortit l'œuvre de Barisanus. On ne peut dire quels

modèles perdus servirent à Bonannus de Pise et au fondateur de Bénévent : mais en tout cas « l'impression d'ensemble est celle d'un art plus grossier et plus vivant, plus populaire, en un mot, que l'art byzantin ¹ ».

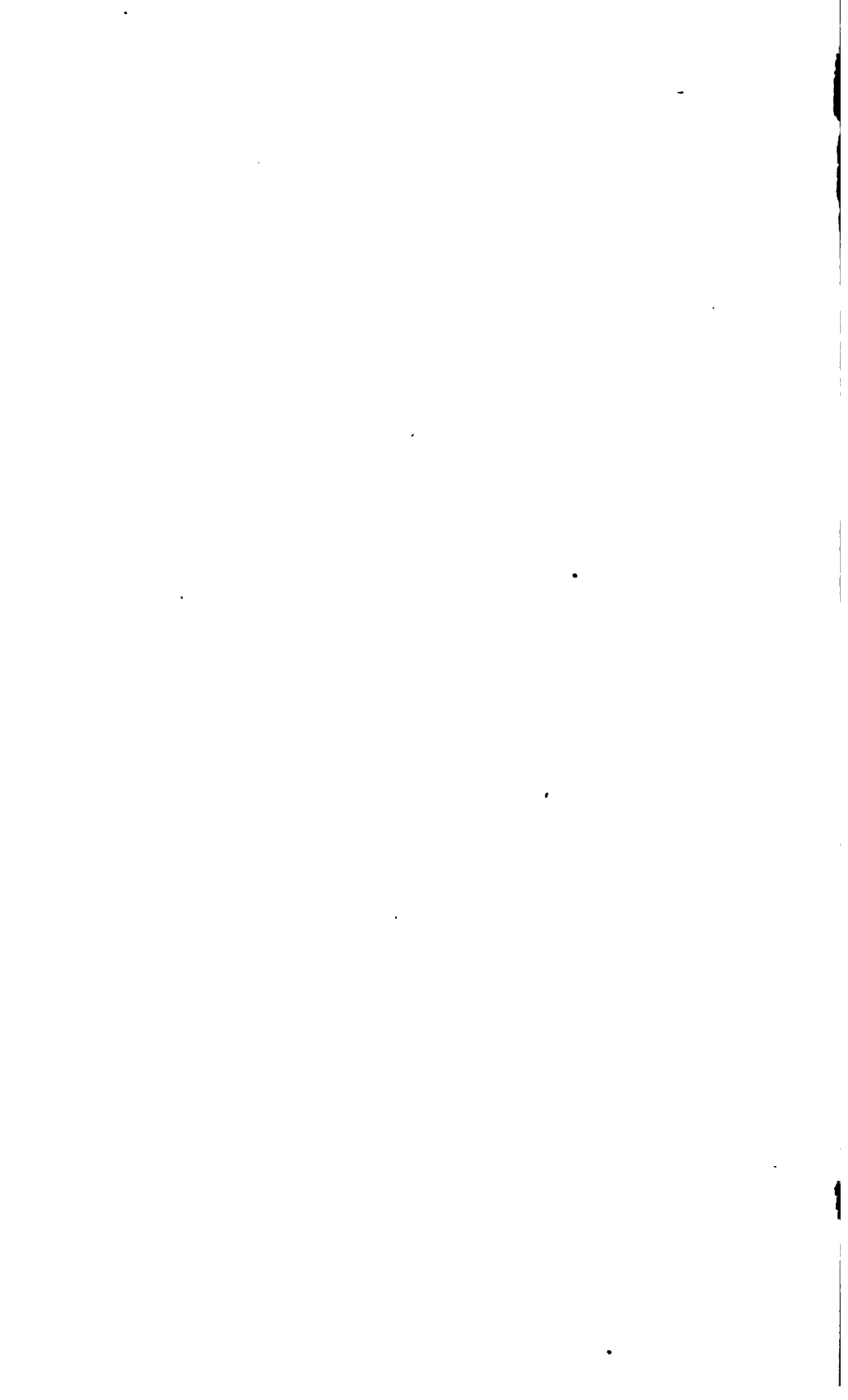
On a montré précédemment comment, dans les mosaïques de Sicile, dans celles qui décorent les nefs de la Chapelle Palatine comme dans celles qui couvrent les immenses surfaces du dôme de Monreale, on reconnaît de même, malgré le caractère souvent tout oriental de l'iconographie, l'œuvre d'artistes indigènes, disciples des Grecs, mais infiniment moins habiles. Dans ces ouvrages inégaux, où apparaît la tendance à s'affranchir des leçons byzantines, se marque une évolution à laquelle le temps manquera pour produire tous ses fruits. Mais l'effort, qu'on retrouve tout semblable dans quelques-unes des mosaïques vénitiennes, n'en demeure pas moins singulièrement intéressant.

Persistance des influences byzantines. — Sans vouloir exagérer l'influence de Byzance sur l'Occident, on ne saurait nier pourtant que, du x^e au xiii^e siècle, elle fut, une fois encore, en Italie, en France, en Allemagne, la grande initiatrice, et que, cette fois encore, la « question byzantine » se résout nettement en faveur de l'Orient. Sans doute, selon les régions diverses, la portée de l'action exercée par les maîtres étrangers et la durée de leur influence ont été différentes : sans doute d'autres traditions plus anciennes ont combattu parfois la révélation qu'ils apportaient. Il n'en demeure pas moins que l'Italie dut à Byzance l'art savant qui a produit la magnifique floraison de la fin du xi^e et du xii^e siècle, que l'architecture romane doit à Byzance plus qu'on ne pense, que l'art décoratif de l'Occident s'est longtemps inspiré de ses leçons. Plus d'une fois, après de brillantes renaissances où les arts indigènes semblaient s'être émancipés, le puissant courant byzantin, reprenant sa marche, s'est de nouveau victorieusement répandu sur l'Occident. On le voit dans l'Allemagne du xiii^e siècle, dans l'Italie méridionale du xiv^e ². A l'époque angevine, alors que depuis cinquante ans, à Naples, l'art officiel est aux mains des maîtres toscans, à Castellamare on peint encore des saints à la manière grecque, et dans tout le sud, dans l'église de San Stefano à Soletto (1347), dans la crypte de Vaste (1376), dans l'église de Santa Maria di Cerrate près de Lecce

1. Bertaux, *loc. cit.*, 427.

2. Diehl, *L'Art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris, 1894.

(xiv^e siècle), des peintures murales, pour la plupart accompagnées de légendes grecques, semblent détachées des murailles d'une église de Mistra ou de l'Athos. En plein xv^e siècle encore, dans les curieuses peintures de Sainte-Catherine de Galatina (1432), c'est la tradition de l'iconographie orientale qui, dans un pays tout grec, s'impose au maître toscan qui exécuta ces fresques. De tels faits sont singulièrement significatifs ; ils attestent le rayonnement prodigieux qu'eut durant tout le moyen âge l'art byzantin. On sait l'expansion admirable qu'eut, à partir du xii^e siècle, l'art gothique dans l'Europe chrétienne ; celle de l'art byzantin lui est en quelque manière comparable.



LIVRE IV

LA DERNIÈRE ÉVOLUTION DE L'ART BYZANTIN (DU MILIEU DU XIII^e AU MILIEU DU XVI^e SIÈCLE)

CHAPITRE PREMIER

LA RENAISSANCE DE L'ART BYZANTIN AU XIV^e SIÈCLE

- I. L'art byzantin du XIV^e siècle. Les monuments. Les caractères de l'art. —
- II Les causes de la Renaissance. L'hypothèse occidentale. L'hypothèse syrienne. Les raisons byzantines.

I

L'ART BYZANTIN DU XIV^e SIÈCLE

Les monuments. — La prise de Constantinople par les Latins, en 1204, et le pillage qui l'accompagna, l'essai d'empire occidental qui plaça pour un demi-siècle des princes français sur le trône des basileis et les misères qui marquèrent son éphémère existence, les difficultés de tout ordre enfin où se débattit la monarchie restaurée par les Paléologues, semblaient devoir ruiner pour toujours la civilisation et l'art byzantins. Dans cet état diminué et appauvri, autour duquel chaque jour le péril se resserrait, il semblait qu'il n'y eût plus de temps ni de place pour une floraison artistique, comparable à celle qui avait illustré jadis l'époque des Macédoniens et des Comnènes. Et en effet, malgré les efforts de quelques empereurs amis des constructions, malgré le prestige que les splendeurs de son passé conservent toujours à la capitale byzantine, Constantinople semble cesser alors presque complètement de produire des œuvres vraiment importantes.

Mais si, dans le domaine de l'art, comme dans celui de la politique, l'intérêt se détourne un peu de la capitale de cet empire décrépît et

délabré, en revanche une singulière activité artistique persiste, entre le XIII^e et le XVI^e siècle, chez les peuples, plus vivants et plus jeunes, qui grandissent sur les ruines de Byzance et qui se sont formés à ses leçons, et dans certaines provinces de la monarchie. La Macédoine et la Serbie sont pleines de monuments où se conservent



Fig. 345. — Constantinople. Kahrié-djami (église de Chora).

le souvenir et la gloire des grands tsars serbes du XIV^e siècle. Sur les derniers contreforts du Taygète, au-dessus de la plaine où fut Sparte, Mistra (fig. 346, 347), capitale des despotes grecs du Péloponnèse, garde intactes ses églises du XIV^e et du XV^e siècle et les remarquables peintures murales qui les décorent. Sur la mer Ionienne, le despotat d'Arta, au fond de la mer Noire, le lointain empire de Trébizonde offrent, vers le même temps, d'autres centres d'art intéressants. Et au Mont-Athos enfin (fig. 348, 349), dans les couvents de la Sainte-Montagne, de longues séries de fresques, dont quelques-unes sont du XIV^e, beaucoup du XV^e et du XVI^e siècle, montrent les œuvres classiques d'une grande école d'art, que recommande le nom d'un maître illustre, le légendaire Manuel Pansélinos de Thessalonique.

Les caractères de l'art. — Les circonstances toutefois ont donné

à cet art une orientation nouvelle. Si des églises continuent à s'élever en grand nombre sur tous les points du monde byzantin, les artistes qui les décorent ne disposent plus en général des magnifiques ressources de l'ancien empire. La splendeur des marbres polychromes tapissant les murailles, le luxe trop coûteux des mosaïques sont remplacés — sauf à Kahrié-djami — par la fresque plus modeste.



Fig. 346. — Mistra. Vue générale (Coll. Hautes-Études, B. 33).

« Le travail des matières riches, les techniques difficiles ou patientes, ivoires, émaux, orfèvrerie ¹ », sont abandonnés presque complètement. Sauf dans quelques beaux manuscrits enluminés pour des empereurs, la miniature déchue s'achemine vers la décadence. Un seul luxe subsiste, celui des étoffes somptueusement brodées, et celui des icônes souvent magnifiquement encadrées et revêtues d'argent repoussé. Et parmi ces ouvrages, où de vrais artistes ont manifesté parfois un talent souple et varié, il arrive qu'on rencontre au XIII^e et au XIV^e siècle des chefs-d'œuvre.

Un caractère commun et singulièrement intéressant marque

1. Millet, *Art byz.*, II, 927.

d'autre part toutes ces productions. Elles n'ont plus la grandeur sévère du xi^e et du xii^e siècle. Un art nouveau les inspire, art vivant et sincère, plein de mouvement, d'expression, de pittoresque, curieusement épris d'observation réaliste et vraie. On sent que les artistes de ce temps ne s'endorment point dans une immobilité traditionnelle, mais qu'ils ont appris à regarder la nature et la vie. Ils aiment les types individuels, parfois même populaires et rudes ; ils mettent dans leurs œuvres une naïveté, une fraîcheur inattendues, qui n'excluent point, au reste, d'exquises élégances et un art de la composition, une élévation de style admirables. A une rare entente du sens décoratif, ils joignent en outre un sentiment et une science de la couleur incomparables : leur coloris, gai, lumineux, étoffé et moelleux tout ensemble, a un charme souvent merveilleux. Dans ces ouvrages à la fois savants et naïfs, l'art byzantin s'est réveillé pour une suprême renaissance, qui, du commencement du xiv^e jusqu'en plein xvi^e siècle, a produit une longue suite d'œuvres supérieures ; au moment où il semblait qu'il fût épuisé, il s'est une fois encore montré plein de vitalité, tout prêt à se renouveler, et quelques-unes des productions de ce temps ont pu, sans exagération, être comparées aux meilleurs ouvrages des primitifs italiens. « Tel artiste inconnu de Mistra, on l'a justement remarqué, a atteint la force expressive de Giotto ¹. » Et de cette poussée vigoureuse, qui fleurit sur des ruines, est né comme « un troisième âge d'or de l'art byzantin ».

II

LES CAUSES DE LA RENAISSANCE

Une renaissance pourtant n'a jamais lieu sans causes. Le siècle de Justinien doit sa grandeur au puissant mouvement de l'art chrétien qui remplit le iv^e et le v^e siècle, aux ressources inépuisables que l'empereur mit à la disposition des artistes de son temps. La splendeur de l'époque macédonienne s'explique par la querelle des Iconoclastes, par le retour à l'antiquité qui l'accompagna, par le réveil de l'art religieux qui en fut une autre conséquence, et aussi par la merveilleuse prospérité de l'empire au ix^e et au x^e siècle et le goût

1. Millet, *loc. cit.*, II, 961.

de luxe de ses souverains. Aucun phénomène de cette sorte ne s'observe au XIII^e et au XIV^e siècle. La monarchie byzantine est en déca-



Fig. 347. — Mistra. Maisons et vue de la Pantanassa
(Coll. Hautes-Etudes, C. 21).

dence, aucun grand courant d'idées ne semble secouer la torpeur où elle succombe. D'où peut donc venir ce renouveau inattendu de l'art?

L'hypothèse occidentale. — Une explication s'offre d'abord à l'es-

prit. Quiconque considère ces ouvrages byzantins, involontairement les rapproche des fresques italiennes du Trecento, des peintures de l'Arena de Padoue et de l'église d'Assise, et songe que Giotto vivait précisément au moment où apparaissent les premières œuvres et les plus remarquables de cette renaissance orientale¹. On se souvient alors de toutes les influences occidentales qui pénétraient profondément la Constantinople des Paléologues, de tant de barons latins devenus princes en Orient à la suite de la quatrième croisade, de tant d'Italiens, Génois, Vénitiens ou Pisans, établis dans la capitale byzantine ou régnant sur les îles de l'Archipel, des mariages qui plus d'une fois unirent les Paléologues aux grandes familles d'Italie, Malatesta, Savoie, Montferrat, des voyages qui plus d'une fois conduisirent les basileis à Venise, à Florence, à Avignon, jusqu'à Paris ou à Londres. On se rappelle qu'à ce contact incessant de l'Occident la littérature populaire de Byzance dut une foule de motifs empruntés à nos romans de chevalerie et d'aventures. Et comme, dans le domaine de l'art même, les influences latines se sont fait sentir alors en Orient, comme des cathédrales gothiques et des châteaux français se sont élevés au XIII^e et au XIV^e siècle pour les princes latins qui régnaient à Chypre et en Morée, comme la trace visible de l'art français se rencontre jusque dans certains monuments byzantins d'Arta, de Mistra ou de Serbie, tout naturellement on en vient à se demander s'il n'y a point eu au XIV^e siècle, après la longue influence exercée par Byzance sur les arts d'Occident, comme un choc en retour qui façonna l'art byzantin sur des modèles latins, et si en un mot les maîtres admirables qui exécutèrent les mosaïques et les fresques orientales de ce temps ne doivent pas aux enseignements artistiques reçus d'Italie le plus clair de leur talent.

L'hypothèse cependant est bien peu vraisemblable. Si quelque chose, en effet, est aujourd'hui mis hors de doute, c'est l'action profonde qu'exerçait encore Byzance sur l'Italie du XIII^e siècle. A ce moment, on l'a vu, les peintures de l'Italie méridionale sont toutes grecques, et elles le demeureront jusqu'à la fin du XIV^e siècle. A ce moment, en Toscane même, les maîtres comme Giunta de Pise, Margaritone d'Arezzo, Guido de Sienne, sont des byzantinisants. Le mosaïste de la tribune du baptistère de Florence est un élève des Grecs, comme le peintre des fresques du baptistère de Parme.

1. Cf. Richter, *Abendländische Malerei und Plastik im Orient* (Zt. f. bild. Kunst, XIII, 1878); Diehl, *Études byzantines*, Paris, 1905.

Jusqu'à la fin du XIII^e siècle, l'art byzantin a incessamment transmis à l'Italie tout un trésor lentement accumulé de formes, de procédés, de conceptions du paysage, d'arrangements des architectures, d'ordonnances des compositions. Dans ce trésor, un Cimabué,



Fig. 348. — Monastère de Saint-Paul au Mont-Athos.

un Duccio ont puisé à pleines mains, et chez Giotto même, bien des traits rappellent les thèmes byzantins. Et s'il en est ainsi, si Byzance a exercé sur la peinture italienne cette action toute-puissante, est-il croyable qu'elle ait dû quoi que ce soit à l'Italie pour l'élaboration de l'art si original, si personnel et si vivant qui marquait, à ce moment même, les débuts de sa dernière renaissance ?

Plus tard, sans doute, au XV^e, au XVI^e siècle, l'influence de l'art occidental s'est fait plus d'une fois sentir dans la peinture grecque,

et on a pu, dans les fresques de l'Athos, noter bien des emprunts faits à l'Italie¹. La Renaissance du commencement du xiv^e siècle, parallèle au mouvement de l'art toscan, ne lui doit rien. La comparaison des œuvres italiennes et byzantines qui traitent le même thème montre deux mondes distincts, deux races différentes, deux manières opposées d'interpréter une tradition commune. Les mosaïques de Kahrié-djami ou les fresques de Mistra n'ont point besoin, pour s'expliquer, qu'on leur trouve en Occident des modèles. Il faut chercher ailleurs les causes de la dernière évolution de l'art byzantin.

L'hypothèse syrienne. — On a proposé récemment une autre conjecture².

En étudiant les monuments byzantins du xiv^e siècle, on a été frappé des ressemblances qu'offrent entre eux certains cycles de compositions, par exemple les représentations de la vie de la Vierge qu'on rencontre dans les mosaïques de Kahrié-djami, dans les peintures murales de Stoudénitsa et de Valopédi ; et de l'analogie remarquable que présentent ces trois ensembles, exécutés tous trois presque à la même date, on a conclu qu'ils reproduisaient vraisemblablement un modèle commun, et plus ancien. On a vu précédemment qu'en effet, dès le xi^e siècle, à Kief, à Daphni, et dans plusieurs manuscrits illustrés, le cycle des représentations de la légende de la Vierge apparaît pleinement constitué ; mais on a prétendu lui attribuer une origine plus reculée encore. Le plus récent éditeur des mosaïques de Kahrié-djami suppose qu'elles ne sont autre chose que des copies de fresques du ix^e siècle, exécutées dans le monastère au temps de l'abbé Michel le Syncelle ; et comme ce personnage était syrien d'origine, on incline à attribuer à la Syrie la création du prototype lointain d'où procèdent ces compositions. Semblablement, dans une récente étude sur le psautier serbe de Munich, qui date du xv^e siècle, Strzygowski a tenté d'établir que ce manuscrit n'est qu'une copie d'un original syrien du vi^e ou vii^e siècle, et, généralisant la thèse, il a posé en fait que les grands cycles de fresques et de mosaïques que produisit le xiv^e siècle doivent être rattachés avec certitude « à la sphère de l'art syrien primitif³ ».

1. Richter, *loc. cit.*

2. Schmitt, *Kahrié-djami* (IIR., XI, 1906) ; Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters* (DAWW., LII, 1906). Cf. Bréhier, *Orient ou Byzance* (R. A., 1906, II).

3. Strzygowski, *loc. cit.*, 135.

On voit à quelles conséquences conduit cette sensationnelle théorie : il n'y a plus au *xiv*^e siècle aucune renaissance de l'art byzantin. Les remarquables qualités que nous constatons dans les œuvres de ce temps tiennent uniquement à ce que de bons copistes ont exactement reproduit de bons modèles anciens. Toute originalité disparaît, toute invention créatrice s'anéantit. Et comme, ainsi



Fig. 349. — Cour du monastère de Chilandari à l'Athos.

qu'on l'a vu déjà, c'est par cette même théorie du prototype qu'on s'est efforcé d'expliquer la renaissance du *xi*^e siècle, on voit la conclusion dernière où aboutit ce que Kondakof appelle sévèrement « ce jeu archéologique ¹ ». Pendant mille ans l'art byzantin n'a fait que se répéter, et toute son histoire se réduit, en somme, à copier éternellement des originaux, d'ailleurs inconnus.

On a montré de divers côtés tout ce qu'une telle hypothèse a de forcé et d'arbitraire, et tout ce qu'au surplus elle enferme d'inexactitudes ². Sans doute, il n'est point contestable que les apocryphes

1. Kondakof, *Macédoine*, 280.

2. Diehl, *L'illustration du psautier dans l'art byzantin* (Journ. des Savants, 1907); Millet, *Byzance et non l'Orient* (RA., 1908, 1); Kondakof, *Macédoine*. Pétersbourg, 1909, p. 275 suiv., dont une traduction allemande se trouve dans l'*Archiv für slavische Philologie*, t. XXXI, 1910, p. 466.

relatifs à la légende de la Vierge semblent avoir de bonne heure trouvé une grande faveur en Syrie, et que c'est dans cette région que se constitua l'iconographie de ces compositions. Sans doute, il est possible que, même au xiv^e et au xv^e siècle, on ait copié parfois directement des modèles très anciens. Mais cette hypothèse, même admise — et elle demeure indémontrée — ne suffit pas à tout expliquer. Que l'on diminue tant qu'on voudra la part de l'invention, de la création, il reste toujours l'exécution, qui est l'œuvre propre des artistes du xiv^e siècle. Il faut, quoi qu'on en ait, rendre compte de ces qualités remarquables de couleur et d'élégance, qui donnent aux productions du xiv^e siècle un aspect tout différent des œuvres plus anciennes, et on ne saurait oublier qu'un artiste de talent, même s'il copie un ancien modèle, le transforme inévitablement au goût de son temps. Mais il y a plus. Nous connaissons fort mal encore l'art byzantin du xiv^e siècle : pourtant nous entrevoyons que ce fut une époque singulièrement féconde. « La restauration de l'empire par les Paléologues, l'expansion de la puissance serbe sous Miloutine et Douchan, en même temps les progrès de la science et de l'humanisme, l'activité de l'Église suscitérent un art plus libre et plus pittoresque qu'autrefois, une iconographie plus complexe ¹. » A côté des thèmes anciens, des motifs hellénistiques en particulier qui reviennent en faveur, il y a toute une série de compositions qui se rencontrent pour la première fois dans les fresques et les icônes de ce temps, création originale d'une iconographie très riche, où se mêlent bien des éléments divers. Ce n'est point à des prototypes syriens hypothétiques, mais au milieu où ces œuvres sont nées, au courant d'idées que répandent les théologiens de l'époque, que les monuments du xiv^e siècle doivent la plupart des traits nouveaux qui les distinguent. Qu'on y trouve par ailleurs des motifs familiers aux monuments syriens, cela est possible, mais cela n'importe guère. Personne ne conteste plus aujourd'hui que l'art byzantin ait été de bonne heure profondément pénétré d'éléments orientaux. Mais ces motifs syriens qui se retrouvent en Serbie ou en Grèce au xiii^e ou au xiv^e siècle ne viennent pas directement de Syrie : ils y ont pénétré par un intermédiaire, et cet intermédiaire est Byzance.

Les raisons byzantines. — Les hypothèses proposées pour expliquer la renaissance du xiv^e siècle, tout en enfermant une part de vérité, ne suffisent donc point à rendre compte d'un phénomène incontestable. Mais où doit-on alors chercher la solution ?

1. Millet, *Byzance et non l'Orient*, 172.

Il ne faut point oublier tout d'abord que Constantinople, au xiv^e et au xv^e siècle, demeurait toujours un centre de haute culture intellectuelle. Ses écoles étaient florissantes. Les étudiants y accouraient de tous les points du monde hellénique, et de l'étranger même. Les maîtres y étaient des hommes éminents, philosophes qui commentaient Aristote et Platon, philologues et grammairiens qui, par leurs travaux sur la langue et les textes classiques, apparaissent comme les dignes précurseurs des grands humanistes de la Renaissance. Des théologiens illustres entretenaient en même temps dans l'Église un actif et puissant mouvement d'idées. Mais la Constantinople des Paléologues n'était pas seulement une cité de savants et d'érudits : elle a été capable de création, elle a produit des écrivains d'un talent original et personnel, historiens et humoristes, pamphlétaires et poètes, et des savants, astronomes, médecins, naturalistes, dont un bon juge a pu dire « qu'ils n'ont pas rendu aux sciences de la nature moins de services que Roger Bacon en Occident¹ ». Et aussi bien l'empire tout entier concourt à cette suprême renaissance, prélude de l'humanisme et du grand mouvement intellectuel du xv^e siècle. « A la veille de succomber tout entière, comme on l'a dit, l'Hellade tout entière rassemblait ses énergies intellectuelles pour jeter un dernier éclat². »

Il y a autre chose. A ce moment même où Constantinople agonise, commence à s'éveiller, par un singulier contraste, un sentiment très vif du patriotisme hellénique. Dans cette Byzance mourante, on voit brusquement reparaitre les grands noms des Périclès, des Thémistocle, des Épaminondas, et se raviver le souvenir de ce que ces glorieux ancêtres firent jadis « pour la chose publique, pour la patrie ». A la veille de la ruine, l'hellénisme reprend conscience de lui-même, de son rôle, de sa grandeur : et si vaines que puissent sembler ces aspirations, ici aussi, obscurément, se prépare l'avenir.

Est-il croyable que, dans un tel milieu, l'art seul soit resté immobile ? Que son activité ait été considérable, la masse des constructions qui datent de ce temps, la multitude des fresques qui subsistent de cette époque suffisent à l'attester. Mais cet art a pris forcément une forme nouvelle. Les descriptions de Manuel Philès au commencement du xiv^e siècle, les *εἰκονάσεις* imitées de Philostrate, montrent les œuvres hellénistiques conservées et appréciées à

1. Krumbacher, *Gesch. d. byz. Litteratur*, 429.

2. Lavisse et Rambaud, *Hist. générale*, III, 819.

Byzance¹ : les artistes du temps y ont tout naturellement pris le goût des motifs hellénistiques. Une iconographie nouvelle, plus complexe et plus riche, se constitue d'autre part sous l'influence des théologiens; et s'il est malaisé de distinguer les éléments divers qui la composent (il n'est point impossible qu'en Serbie elle doive quelque chose à l'Occident²), on ne saurait nier le caractère original du mouvement dont elle naquit. Enfin il ne faut point perdre de vue que cet art a derrière lui, pour le guider et l'inspirer, une longue tradition et des modèles excellents. Dès le XI^e siècle, on l'a vu, l'art byzantin s'engageait dans des voies nouvelles, goût du pittoresque, amour du réalisme, recherche de l'expression, science du coloris; dès le XII^e siècle, la décoration des églises reprenait ce caractère didactique et pittoresque qu'elle avait eu jadis et qu'elle ne perdra plus; dès le XIII^e siècle également, on constatait un large développement de la miniature narrative. La renaissance du XIV^e siècle ne fera que développer tous ces germes avec une magnifique ampleur; entre elle et le passé il n'y a aucune solution de continuité. Pour qui regarde attentivement les choses, le grand mouvement d'art du XIV^e siècle n'est point un phénomène soudain et inattendu : il est né de l'évolution naturelle de l'art dans un milieu singulièrement actif et vivace; et si des influences étrangères ont pu aider partiellement à sa brillante floraison, il a tiré de lui-même, des racines profondes par où il plongeait dans le passé, ses fortes et originales qualités.

1. Sternbach, *Beiträge zur Kunstgeschichte* (Jahreshefte d. öst. Archaeol. Instituts, V, 1902); Munoz, *Alcuni fonti letterarie per la storia dell arte bizantina* (NBAC., X, 1904). Cf. Krumbacher, *loc. cit.*, 777.

2. Kondakof, *Macédoine*, 285.

CHAPITRE II

L'ARCHITECTURE DU MILIEU DU XIII^e AU MILIEU DU XVI^e SIÈCLE

I. Les monuments. Caractères généraux. Salonique. Athos. Mistra. Macédoine. Serbie. Roumanie. — II. Les formes de la construction. Les plans. L'église à croix grecque. La basilique à coupole. Le type athonite. Portiques. Coupole. Les influences étrangères — III. La décoration. Les matériaux de la construction. La décoration extérieure des édifices. La décoration intérieure des édifices. L'ornement sculpté.

I

LES MONUMENTS

Caractères généraux. — Au vi^e siècle, l'architecture byzantine avait connu une floraison admirable, une « extraordinaire variété de types et de plans. Entre le vi^e siècle et la fin du xii^e, cette architecture continua à se développer par une progressive et intéressante évolution, sans d'ailleurs qu'aucune idée particulièrement neuve ait marqué cette brillante période. Entre le milieu du xiii^e et le milieu du xvi^e siècle, bien que les constructeurs byzantins aient obtenu plus d'une fois des effets nouveaux, « par une interprétation personnelle, parfois hardie et subtile, des formes traditionnelles ¹ », les dispositions vraiment originales sont, au total, plus rares encore. Comme le remarque justement Choisy, entre une église du xi^e siècle et une église actuelle de l'Athos, « il faut toute l'attention de l'archéologue pour discerner des nuances ² ». Il en existe pourtant. Tandis qu'aux époques précédentes Constantinople, par les grandes églises qui s'y édifiaient, proposait en quelque sorte aux provinces des modèles fidèlement imités, maintenant au contraire chaque région a sa tradition particulière, qu'elle élabore selon son génie propre, et qui correspond à des différences de procédés et à une différence de style. En face de la capitale, qui ne produit plus guère d'œuvres importantes, naissent des écoles locales. « Une église de l'Attique, dit encore Choisy, se distinguera toujours

1. Millet, *Art byz.*, II, 930.

2. Choisy, 165.

d'une église contemporaine appartenant à l'école monastique de l'Athos ¹. » Une église de Serbie ou de Moldavie se distinguera toujours d'une église construite par des maîtres byzantins.

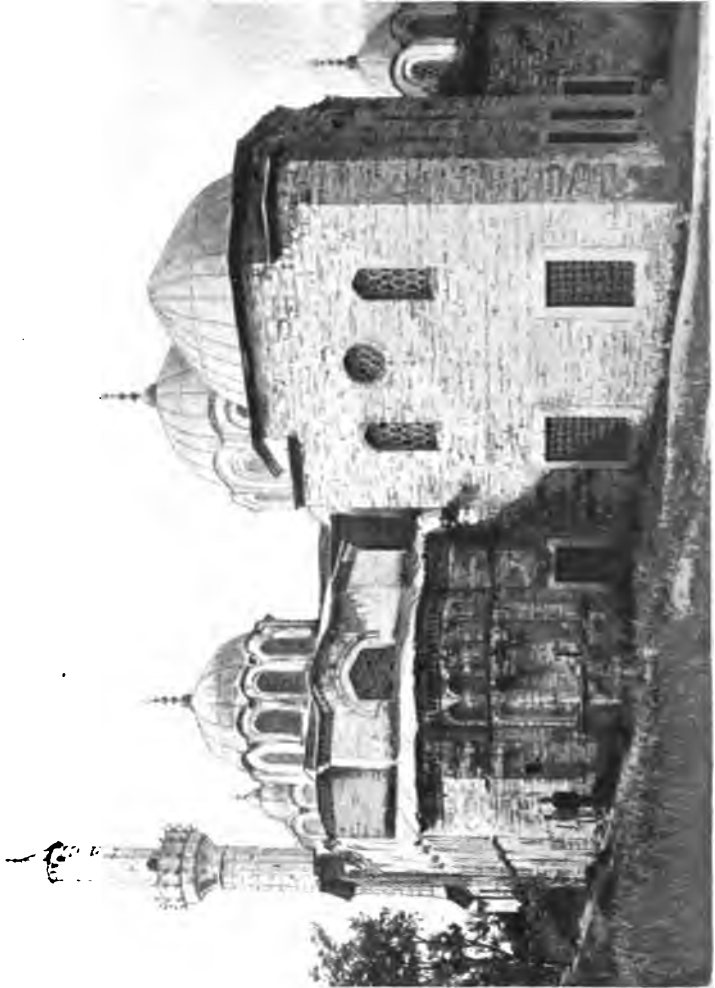


Fig. 100. — Constantinople. — Église d'Oran.

Salonique. Athos. Mistra. — C'est pour cela qu'il importe de classer d'abord par régions les monuments principaux, pour la plu-

1. Choisy, 165.

part datés avec précision, qui nous restent de ce temps. Si Constantinople ne semble guère avoir produit que les deux églises accolées qui forment aujourd'hui la mosquée de Fetijé-djami ¹ (fig. 350) (fin XIII^e et commencement XIV^e siècle), Salonique au contraire, avec l'église des Saints-Apôtres (1312-1315) (fig. 354, 365) et celle, de style tout semblable, qui est devenue la mosquée de Yakoub-pacha, donne à l'art byzantin une impulsion vigoureuse ². À l'Athos, le groupe des églises monastiques, qui commence au début du XI^e siècle avec Lavra, Iviron et Vatopédi, se continue à la fin du XII^e siècle et au XIII^e par Chilandari (fig. 349), au XIV^e par le Pantocrator (1363) et Esphigmenou, au XV^e par Saint-Paul (1447), au XVI^e par Koutloumoussi (1540), Stavronikita (1542), Xénophon (1545), Caracallou (1548), Dionysiou (1547), Dochiariou (1567), Zographou (1502), etc. ³. À Arta, la belle église de la Vierge consolatrice (Parigoritissa) date de la fin du XIII^e siècle (fig. 358, 362), celles de Saint-Basile (fig. 366) et de Sainte-Théodora semblent du XIV^e ⁴. En Thessalie, à côté de l'église de Kalambaka (XIV^e siècle) et de celle du monastère Μεγάλων Πολών à Trikkala (XIV^e siècle), les églises des monastères des Météores appartiennent au milieu du XVI^e siècle (fig. 359) (Transfiguration, 1545-1552; Barlaam, 1548). Athènes a les Saints-Apôtres. En Laconie, à côté des églises de Geraki, Mistra, capitale des despotes grecs de Morée, conserve sept églises de la période byzantine, la Métropole consacrée à saint Démétrius (1312), l'église des Saints-Théodores du Brontochion (fin XIII^e ou commencement XIV^e siècle), l'église de la Panagia du Brontochion (Aphentiko), qui date du commencement du XIV^e siècle (fig. 364), et l'Évangelistria, qui semble du même temps, puis Sainte-Sophie (milieu du XIV^e siècle), l'église de la Peribleptos (fig. 363) (fin XIV^e siècle) et celle enfin de la Pantanassa (fig. 360) (1^{re} moitié XV^e siècle) ⁵.

1. Outre les ouvrages, plusieurs fois indiqués, de Kondakof et de Gurlitt sur Constantinople, cf. Lioukis, *Fetijé-djami* (Travaux du 6^e congrès archéologique à Odessa), Odessa, 1887, et Ebersolt, *Étude sur la topographie et les monuments de Constantinople* (RA., 1909, II).

2. Milioukof, *Antiquités chrétiennes de la Macédoine occidentale* (russe) (IR., IV, 1899); Kondakof, *Macédoine* (russe), Pétersbourg, 1909.

3. Porphyre Ouspenskij, *Histoire de l'Athos* (russe), Kief, 1877; Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig, 1891; Kondakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos* (russe), Pétersbourg, 1902; Millet, Pargoire et Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes du Mont-Athos*, Paris, 1904; Millet, *Recherches au Mont-Athos* (BCH., 1905).

4. Lampakis, *Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce*, Athènes, 1902; Couchaud, *Choix d'églises byzantines*, Paris, 1842.

5. Millet, *Monuments byzantins de Mistra* (album de 152 planches), Paris, *Manuel d'Art byzantin*.

Macédoine. — A l'autre extrémité du monde byzantin, Trébizonde garde plusieurs monuments importants du XIII^e siècle, en particulier les grandes églises de la Chrysoképhalos, de Saint-Eugène et de Sainte-Sophie ¹ (fig. 355). Mais la Macédoine surtout est pleine d'édifices religieux ². La plupart d'entre eux sont l'œuvre



Fig. 351. — Église de Ravanitsa (d'après Pokrychkin).

des grands tsars serbes qui, vers la fin du XIII^e siècle et dans la première moitié du XIV^e, étendirent leur domination sur toute cette partie du territoire byzantin. Miloutine (1282-1321) bâtit Gratchanitsa près d'Uskub (fig. 353), Nagoritcha près de Koumanovo, Bagneska près de Mitrovitza, le monastère de Treskavetz près de Prilep, et en Serbie propre, l'église de Stoudénitsa (1314) ³; Stéphane Ourosch III élève Detchani entre Ipek et Prizrend; Étienne Douchan (1331-1355) édifie l'église des Saints-Archanges à Prizrend. Matéitsa près de Koumanovo, Liubotin près d'Uskub (1337.

l'église du monastère de Marko à Uskub (1345). A l'exemple de leurs

1910. Le texte paraîtra ultérieurement. En attendant, cf. Millet, *Rapport sur une mission à Mistra* (BCH., 1895), et *Chronique de Grèce* (Bull. critique, déc. 1895); Magne, *Mistra* (Gaz. des Beaux-Arts, 1897, I); et les rapports d'Adamantiou sur les travaux de restauration exécutés récemment à Mistra (Ἰπαρατιξά de la Société archéologique d'Athènes de 1906, 1907, 1908).

1. Millet, *Les monastères et les églises de Trébizonde* (BCH., 1895).

2. Milioukof, *loc. cit.*; Kondakof, *Macédoine*.

3. Pokrychkin, *Architecture des églises orthodoxes dans le royaume actuel de Serbie* (russe), Pétersbourg, 1906.

souverains, les grands seigneurs serbes multiplient les fondations pieuses : dans une île du lac de Prespa, le César Jean Novak bâtit une église de la Vierge (1345 et 1369) ; sur le lac d'Ochrida, le César Gourgouras édifie une église à Zaoum en l'honneur de la Madone (1361) ; le grand joupán André Grapa fait décorer à Ochrida l'église de Saint-Clément (1348) ; un autre élève à Emporia, près de Korytza, l'église de l'Assomption (1390). C'est à une époque un peu antérieure, au temps où Byzance y dominait, qu'appartiennent les églises de Melnic ¹ (Trinité, 1287 ; Pantanassa, 1289) ; celles de Saint-Clément (1295) et de Sainte-Sophie (1317) à Ochrida ² ; celle d'Haghios Christos à Verria (1315), celle de Saint-Pierre dans une des îles du lac de Prespa (commencement xiv^e siècle), d'autres encore. Mais, dans tous ces édifices, qu'ils soient d'origine byzantine ou serbe, se retrouve également, dans les traits généraux, la marque de l'art constantinopolitain.

Et cela aussi bien se conçoit sans peine. Les tsars serbes du xiv^e siècle, non seulement par les conquêtes qu'ils firent en territoire grec, mais de bien d'autres façons encore, se trouvaient en contact perpétuel avec le monde byzantin. Miloutine était le gendre d'Andronic II Paléologue et il faisait bâtir un hôpital à Constantinople, en même temps qu'un couvent à Jérusalem ; un autre prince



Fig. 352. — Église de Manassia (d'après Pokrychkin).

1. Perdrizet, *Melnic et Rossno* (BCH., 1907).
 2. Kondakof, *Macédoine*.

serbe de la fin du XIV^e siècle était le beau-frère de l'empereur Jean V Paléologue et du despote Théodore I de Morée. Les souverains serbes avaient d'autre part des relations fréquentes avec l'Athos. Sans parler d'Étienne Nemanya qui, à la fin du XII^e siècle, fonda à la Sainte-Montagne le monastère de Chilandari, et se retira, après son abdication, à Vatopédi, le tsar Miloutine, à la fin du XIII^e siècle, restaura avec sollicitude le couvent serbe (1293) ; un de ses successeurs du XIV^e siècle fit la même chose pour Simopetra (1364) ; un autre dota Saint-Paul, dont George Brankovitch en 1447 rebâtit le catholikon ¹. Il n'est donc point surprenant que l'art serbe offre bien des ressemblances avec l'art byzantin, et en particulier avec l'art de la Sainte-Montagne. Non qu'il faille croire pour cela, comme le prétend Strzygowski, qu'il procède exclusivement de l'art athonite ². L'Athos ne représente point, dans l'art byzantin du XIV^e et du XV^e siècle, quelque chose de distinct et de particulier : il nous présente un des aspects de cet art, comme l'art serbe nous en montre un autre ; et si tous deux sont pareils, c'est uniquement que tous deux dérivent d'une même source, Byzance.

Serbie. — Aussi bien le rayonnement byzantin parvient-il jusque dans la Serbie propre ³. Si les constructions des premiers Nemanjides, la grande église de Stoudénitsa (1190), les églises de Zitcha, de Gradats, d'Ariljé, toutes trois du XIII^e siècle, y échappent à peu près complètement, il se fait sentir au contraire, au moins partiellement, dans les édifices des derniers rois serbes, à Ravanitsa (1381 (fig. 351) et à Krouchevats, qu'édifia le tsar Lazare (1371-1389), à Lioubostinja, que bâtit sa femme Militza (entre 1389 et 1405), à Manassia (1407) (fig. 352) et à Roudénitsa, qu'éleva son fils Étienne Lazarevic (1389-1427). Et sans doute, dans les monuments de cette dernière époque, se mêlent à l'influence byzantine des motifs qui viennent d'ailleurs, soit de l'Occident, soit des diverses régions de l'Orient chrétien, de l'Arménie ou de la Géorgie. Mais si « le sentiment national s'est affirmé par la combinaison de ces éléments divers ⁴ », on n'en doit pas moins, pour l'histoire de l'art byzantin, retenir le groupe des monuments de l'architecture serbe.

1. Cf. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, 114 suiv.

2. *Ibid.*, 88-89, 133-135.

3. Kanitz, *Serbiens byzant. Monumente*, Vienne, 1862; Valtrovis, 'Ο Πόρο-
 ρουος, *Mitteilungen über neue Forschungen auf dem Gebiet serbischer
 Kirchenbaukunst*, Vienne, 1878; Nicolaievitch, *Die Kirchliche Architektur der
 Serben*, Belgrade, 1902; Pokrychkin, *loc. cit.*; Petkovitch, *Zitcha*, dans la revue
Starinar, 1906.

4. Millet, *Art byz.*, II, 937.

Roumanie. — On en peut, au même titre, rapprocher les plus anciens monuments de l'architecture valaque et moldave¹. L'église de Saint-Nicolas Domnesc à Courtéa d'Ardjeh, qui date de la fin du xiii^e siècle, est, par son plan en forme de croix et son parement, un édifice de style purement byzantin. Le plan tréflé et les hauts tambours des églises de l'Athos se rencontrent dans de nombreux monuments, dans la vieille église de Bucovets, près de Craiova (xvi^e siècle), comme dans une des églises de Targovichte (xvi^e siècle), et en Moldavie même, par exemple à Jassy, dans l'église de Saint-Nicolas Domnesc (1500). Il n'est point rare non plus que, comme dans les églises byzantines, les murs extérieurs soient décorés de rangées superposées d'arcades aveugles (Bucovets, Saint-Nicolas Domnesc à Jassy, église de Saint-Georges à Harlau, 1492, église de Borzesti, 1493, etc.). Toutefois, en Moldavie, il se créa un type original d'église à nef unique, couronnée par une coupole très étroite et très haute, et qui ressemble plus aux églises serbes du xiii^e ou du xv^e siècle qu'aux modèles byzantins. C'est sur ce type que furent bâties les nombreuses églises élevées par Étienne le Grand dans la seconde moitié du xv^e siècle à Poutna (1470), à Soutchava, à Harlau (1492), etc. C'est sur le même modèle, mais avec un luxe dans la décoration extérieure des murailles inconnu en Moldavie, que le prince Néagoïé construisit en 1517 la célèbre église de Courtéa d'Ardjeh, le monument le plus fameux de l'architecture en Valachie. Une chose y frappe : c'est la variété et l'abondance des motifs musulmans employés dans la décoration et qu'on rencontre aussi dans quelques églises serbes du xv^e siècle.

Mais, sous ces diversités régionales, qui sont incontestables, certains traits communs se rencontrent dans tous les monuments de cette période, certaines tendances communes s'y manifestent, qui attestent une origine commune. Ce sont ces traits caractéristiques de cette architecture qu'il faut essayer de dégager, pour démêler par où elle se borne à reproduire les formes anciennes, par où elle fait un effort de création et d'originalité.

II

LES FORMES DE LA CONSTRUCTION

Les plans. L'église à croix grecque. — Depuis le x^e siècle, on le

1. Tocilescu, *Curtea de Arges* (roumain), Bucarest, 1886; Romstorfer, *Die moldauisch-byzantinische Baukunst*, Vienne, 1896; Istrati, *Recherches sur*

sait, la plupart des églises byzantines étaient bâties sur un plan devenu en quelque manière classique, le plan en forme de croix grecque. Ce type de construction demeure le modèle préféré auquel se conforment la plupart des édifices de ce temps. On le rencontre en Laconie, à Geraki (églises de Saint-Sozon et de Saint-Élie), et à Mistra, où l'église des Saints-Théodores du Brontochion, avec sa coupole



Fig. 353. — Église de Gratchanitsa.

sur trompes d'angle, portée par un tambour à seize pans, et l'élégante décoration de ses absides, offre une charmante réplique de Saint-Luc, de Daphni ou de Saint-Nicodème d'Athènes. On le trouve en Macédoine, à Saint-Clément d'Ochrida, et dans les grandes églises bâties au xiv^e siècle par les tsars serbes à Gratchanitsa, à Nagoritcha, à Matéitsa, au monastère de Marko à Uskub. Il apparaît jusqu'en Serbie (chapelle royale de Stoudénitsa, ruines de Pavlitsa) et en Valachie (Saint-Nicolas Domnesc à Courtéa d'Ardjeh), tantôt

les églises fondées par Étienne le Grand (roumain), Bucarest, 1904; Bulletin de la Commission des monuments historiques (roumain), 1908 suiv.; Monuments de Roumanie, et Monastère de Provota (publiés par la Société Arte Romaneasca), Bucarest, 1909.

plus simple que le type complexe élaboré à Constantinople à l'époque des Comnènes (en Laconie par exemple, le sanctuaire est placé sous le berceau de l'est), tantôt, au contraire, comme dans les églises serbes de Macédoine, plus compliqué et moins clair. A Gratchanitsa par exemple (fig. 353), « à l'extérieur, tous les membres de l'édifice semblent dédoublés, les étages se superposent comme pour



Fig. 354. — Salonique. Église des Saints-Apôtres (Phot. Le Tourneau).

porter la coupole jusqu'aux nues ; à l'intérieur, l'église se partage en compartiments étroits, où les peintures se perdent à des hauteurs que l'œil ne peut atteindre¹ ».

Mais c'est à Constantinople surtout et à Salonique que le plan en croix grecque se trouve réalisé dans des édifices d'une élégance et d'une perfection remarquables. Sans doute, dans l'église principale de Feljé-djami, il y a quelque complication dans le plan et une certaine lourdeur dans l'aspect intérieur. Le grand arc de l'est, qui précède l'abside, est seul ouvert dans toute sa hauteur : les trois autres sont fermés dans le haut par des murs percés de trois fenêtres, si bien que les voûtes basses qui entourent la nef ne s'ouvrent sur le carré de la coupole que par des arcs peu élevés ; des piliers trapus et massifs encomrent en outre l'édifice. D'autre part, sur les trois côtés du carré où est inscrite la croix, des promenoirs voûtés étaient disposés, au-dessus desquels, sur chacun des angles, s'élevaient pri-

1. Millet, *Art byz.*, II, 937.

mitivement des coupoles. Cette disposition, que l'on retrouve, absolument identique, à l'église des Saints-Apôtres à Salonique, a été, à Fetijé-djami, partiellement modifiée par la construction de la jolie chapelle funéraire accolée au flanc sud de l'église principale. L'aspect de ce petit édifice est d'une grâce extrême (fig. 350). La croix grecque de l'intérieur n'y est point dessinée sur les façades par des pignons triangulaires, mais par des extrados à la courbe élégante qui ne masquent point les hautes coupoles à festons, montées sur de gracieux



Fig. 355. — Trébizonde. Sainte-Sophie.

tambours polygonaux. A l'intérieur, de sveltes colonnes soutiennent les arcs où s'appuie la coupole, et les quatre voûtes d'arête, dessinant la croix, s'ouvrent, très hautes, sur le carré central. C'est là le trait caractéristique du monument : l'élévation de la coupole la largeur de l'espace qu'elle recouvre est à la hauteur dans un rapport de 1 à 4,6) la montée hardie des arcades, la sveltesse des arceaux étroits qui relient les colonnes aux murs extérieurs, tout cela « donne à l'édifice un peu de l'élan de nos cathédrales gothiques »¹.

La même recherche des proportions élancées se remarque dans les deux églises de Salonique qui datent du xiv^e siècle, les Saints-Apôtres (fig. 354) et Yakoub-pacha-djami. L'une et l'autre ont cinq coupoles montées sur de hauts tambours polygonaux, dont les pans échancrent en festons la toiture des coupoles. Aux Saints-Apôtres, les quatre coupoles secondaires occupent les quatre angles du portique qui, sur trois côtés, entoure le carré où est inscrite la croix ; à Yakoub-pacha, deux d'entre elles couronnent les extrémités du narthex, les

1. Millet, *Art byz.*, II, 930.

deux autres sont logées à l'est, au-dessus des bas-côtés. Dans les deux édifices la coupole centrale se dresse haut dans les airs, élégante et svelte, bien dégagée au-dessus des lignes courbes qui marquent les branches de la croix. Elle est portée à l'intérieur par quatre colonnes minces et hautes, que des arceaux étroits et surélevés relient aux murs extérieurs. Dès le x^e siècle, les constructeurs byzantins s'étaient efforcés de projeter plus hardiment leurs coupoles dans les airs, et de donner à l'intérieur de leurs monuments plus d'espace et de liberté. La même tendance persiste et se développe au xiii^e et au xiv^e siècle : et il n'est point niable que l'effet obtenu est singulièrement élégant et gracieux.

La basilique à coupole. — Mais, à côté du plan à croix grecque, on revient au xiii^e et au xiv^e siècle à des formes plus anciennes, depuis longtemps presque abandonnées. La basilique à trois nefs se rencontre dans l'église de Kalambaka en Thessalie, la basilique voûtée à Sainte-Sophie d'Ochrida. Surtout le souvenir de la basilique à coupole reparaît dans un certain nombre d'édifices. C'est le cas des trois grandes églises de Trébizonde, Sainte-Sophie (fig. 355), Saint-Eugène et la Chrysoképhalos (fig. 356). Tandis que, dans les églises byzantines ordinaires, le plan se rapproche en général du carré, ici au contraire on observe un allongement notable de la branche occidentale de la croix, qui, en même temps qu'il donne à l'édifice des dimensions plus considérables, lui fait prendre un aspect nouveau. Au lieu d'être ramassée avec symétrie autour de la coupole, la construction tend à adopter les proportions d'une église latine; et comme les compartiments extérieurs à la croix ne sont plus, comme ailleurs, voûtés très bas, il en résulte qu'à côté de la nef centrale, on trouve de véritables bas-côtés, de hauteur presque égale à celle de la nef principale, ou parfois, comme à la Chrysoképhalos, couverts d'une galerie s'étendant sur toute la longueur de l'église : ce qui accentue encore la ressemblance avec une église latine.

Le même parti se retrouve dans quelques églises de Mistra.

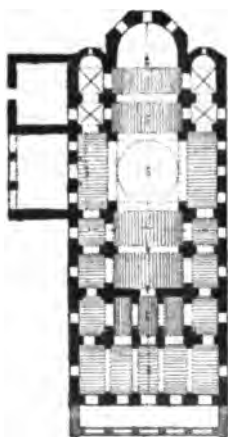


Fig. 356. — Trébizonde. Église de la Chrysoképhalos. Plan (d'après Millet).

L'Évangelistra, Sainte-Sophie, la Peribleptos modifient le plan en croix grecque par l'allongement du bras occidental de la croix. La Métropole, la Panagia du Brontochion, la Pantanassa (fig. 357) offrent



Fig. 357. — Mistra. Pantanassa. Intérieur (Coll. Hautes-Études, B. 45).

une disposition plus originale encore. Dans le bas, une longue nef centrale, séparée par deux rangées de colonnes de deux nefs latérales, donne à ces basiliques l'aspect d'une basilique latine. A l'étage supérieur, la structure rappelle l'église en forme de croix du pur style byzantin. Une coupole centrale, bâtie sur pendentifs et portée sur un tambour polygonal, est contrebutée par quatre berceaux

égaux, deux sur la nef, deux sur les bas-côtés. Dans les angles ouverts entre les berceaux se logent quatre petites coupoles. Il y a là une coordination de deux plans différents, qu'on ne rencontre guère qu'à Mistra, et qui est tout à fait originale. Il y a là aussi, en un temps où le plan basilical est à peu près complètement abandonné en Orient, une persistance curieuse des méthodes anciennes.



Fig. 358. — Arta. Église de la Parigoritissa.

Elle est particulièrement digne d'attention à la Métropole : primitivement, en effet, cette église avait été construite sur un plan purement basilical, avec des bas-côtés voûtés en berceau et une toiture en charpente sur la grande nef.

La Parigoritissa d'Arta (fig. 358) présente une combinaison de plan du même genre. Sa partie centrale rappelle la structure de l'église de Neamoni à Chio, où une haute coupole portée sur huit points d'appui couvre tout l'espace ouvert devant les trois absides. Tout autour, sur trois côtés, règnent des galeries à deux étages qui enchâssent l'édifice et lui donnent l'aspect d'une lourde masse cubique : quatre coupoles en occupent les angles. Ainsi l'église semble dans le bas une basilique voûtée ; dans le haut elle porte des coupoles byzantines.

Le type athonite. — Les églises de l'Athos pareillement montrent un retour partiel à des formes anciennes. De bonne heure, on l'a vu, pour donner à la basilique à coupole une structure plus résistante et plus logique, les architectes eurent l'idée, d'abord de contrebuter la coupole en remplaçant les berceaux latéraux par deux absides latérales (Hodja-Moustapha-pacha-djami à Constantinople), ensuite de faire saillir ces absides latérales, reproduisant ainsi la disposi-



Fig. 359. — Église du couvent du Grand Météore (Phot. Le Tourneau).

tion des sanctuaires triconques égyptiens. De Constantinople, où ce plan est employé au ix^e siècle, il passa au xi^e siècle dans les plus anciennes églises de l'Athos (Lavra), où il s'adapta au plan en croix grecque (Vatopédi), les absides latérales s'attachant aux branches nord et sud de la croix ; et comme cette disposition offrait cet avantage de ménager sur les côtés de l'église un espace commode pour les stalles des moines et plus de place pour les chœurs, elle fut reproduite désormais dans toutes les églises de la Sainte-Montagne, et de l'Athos elle se répandit dans tout l'Orient. L'architecture serbe l'adopta à la fin du xiv^e et au xv^e siècle, tantôt sous sa forme primitive, c'est-à-dire sans bas-côtés (Krouchevats, Smederevo), tantôt, conformément au type général de l'Athos, en adaptant les absides latérales sur les côtés du plan en croix grecque, ce qui produit, comme à Vatopédi, des bas-côtés très étroits (Ravanitsa, Lioubostinja, Manassia, Koutchévichta près d'Uskub). L'ar-

chitecture moldo-valaque reproduisit volontiers le premier type, nef unique à sanctuaire tréflé (Saint-Nicolas Domnesc à Jassy, Bucovets, Courtéa d'Ardjech); le plan athonite en croix grecque se répandit au contraire en Grèce, où il apparaît exactement copié dans les églises des Météores (fig. 359), à l'église des Saints-Apôtres à Athènes, dans le Péloponnèse à Kalavryta, Chrysapha, Haghia-Triada, Geraki.



Fig. 360. — Mistra. Église de la Pantanassa (Coll. Hautes-Études, C. 56).

Un autre trait distinctif des églises de l'Athos est la disposition de leur narthex. C'est tantôt un double narthex, précédé d'un porche et flanqué de deux chapelles, avec une tribune au-dessus ouvrant sur le berceau ouest; ce type, qui est celui des plus anciennes églises, persiste au xiv^e siècle (Pantocrator, l'Esphiguienou) et jusqu'au xvi^e (Dionysiou). Tantôt, au contraire, l'église est précédée d'une grande salle rectangulaire, partagée par des colonnes (généralement deux ou quatre) en deux ou trois travées, et d'ordinaire éclairée par deux coupoles: elle n'est point surmontée de tribunes. Cette salle, qui se nomme la *liti* (à cause des prières qui s'y disent le samedi), apparaît à Chilandari à la fin du $xiii^e$ siècle, à Kastamonitou au xv^e , et dans la plupart des églises du xvi^e siècle (Stavronikita, Xénophon, Dochiariou, etc.). Elle est souvent plus grande que l'église elle-même.

Portiques. — D'autres nouveautés encore apparaissent dans les églises de cette période. Ce sont les portiques latéraux qui décorent les façades de l'édifice. On les rencontre à Trébizonde, où Sainte-Sophie, sur sa façade occidentale, a, en avant du narthex, un portique ouvert à trois arcades et deux portiques analogues sur les côtés nord et sud (fig. 367), où la Chrysoképhalos avait de même jadis, à l'ouest, un portique à quatre colonnes, et en conserve un sur



Fig. 361. — Église d'Archangeli près d'Uskub (Phot. Le Tourneau).

sa façade septentrionale. On trouve de même en Serbie (Stoudénitsa, 1190) des vestibules carrés attachés aux côtés latéraux du carré central. Les églises de Mistra ont pareillement, le long de leur façade septentrionale, un élégant portique ouvert (Métropole, Pantanassa (fig. 360). Parfois enfin ce portique entoure l'église sur trois de ses côtés (Fetijé-djami, Saints-Apôtres à Salonique), et aux Saints-Apôtres il se double, sur la façade occidentale, d'une élégante galerie ouverte. On remarquera qu'à Constantinople la Kilissé-djami offrait déjà, le long de sa façade méridionale, un portique ouvert semblablement disposé.

Coupoles. — Pourtant le trait caractéristique de cette architecture demeure toujours la coupole. Elle est, dans tous les édifices de ce temps, montée sur un haut tambour, parfois cylindrique, plus généralement polygonal, que décorent à l'extérieur des colonnes engagées, reliées deux à deux par des arcatures. Ce parti, dont l'église des Saints-Théodores à Mistra offre un exemple particulièrement heureux, consolide à la fois la construction et exprime bien, par ses lignes verticales, la tendance à l'élévation que recherchent les artistes de l'époque. Souvent, aussi la coupole est à nervures, ce qui la rend moins lourde et plus élégante.

A l'intérieur, la coupole est portée parfois sur des trompes d'angle (Saints-Théodores à Mistra), plus ordinairement sur des pendentifs. Mais, de plus en plus, il est visible que les constructeurs se préoccupent moins qu'autrefois d'établir une liaison intime entre la coupole et l'église. Dans leur désir de donner à leurs édifices des proportions plus élancées, ils exagèrent souvent l'élévation des tambours, et, pour gagner en hauteur, naturellement ils sont amenés à restreindre les dimensions de la surface que recouvre la coupole (fig. 361, 351, 352). Dans les églises de Trébizonde, à Sainte-Sophie comme à la Chrysoképhalos, et plus encore dans les églises serbes de Macédoine, la coupole apparaît donc de plus en plus « comme une sorte d'ornement étranger à l'économie de l'édifice », qui ne s'y rattache que par des liens factices et forme presque comme un monument à part. La même tendance se manifeste dans les églises plus purement byzantines de Salonique, où la saillie hardie des nefs a un élan inattendu ; elle se manifeste surtout avec une témérité presque inconcevable, dans l'église de la Parigoritissa d'Arta (fig. 362), où quatre étages de colonnes superposés se disposent aux angles du carré central, avançant en encorbellement l'un sur l'autre, et soutenus par de puissants fûts couchés à travers les murs. Ces colonnes « se rapprochent à mesure qu'elles s'élèvent et finissent par former comme un gigantesque pilier découpé et suspendu dans le vide¹ ». La coupole qu'elles portent est ainsi de diamètre assez restreint, bien inférieur aux proportions du carré central qu'elle recouvre, et elle se projette, très haut dans les airs, avec une audace presque inquiétante.

Les influences étrangères. — On peut se demander si certaines influences étrangères, s'exerçant sur l'architecture byzantine du ^{xiii}e

1. Millet, *Art byz.*, II, 929.

au xv^e siècle, n'expliquent point pour une part ces tendances nouvelles. On verra tout à l'heure que dans la décoration de certaines églises serbes (Stoudénitsa, Detchani) il y a incontestablement des



Fig. 362. — Arta. Église de la Parigoritissa. Intérieur.

éléments italiens, venus par l'intermédiaire de la Dalmatie, et qu'à Sainte-Sophie de Trébizonde les sculptures du porche méridional rappellent le type des œuvres françaises du xiii^e siècle. Ces mêmes influences se ressentent dans l'architecture. Sans parler des châteaux francs, dont les ruines se rencontrent dans toute la Grèce, à

Argos et à Corinthe, à Mistra et à Karytène, à Chlemoutzi, à Clarentza, etc., d'autres monuments gardent les traces des apports occidentaux qui accompagnèrent nécessairement la domination de



Fig. 363. — Mistra. Église de la Peribleptos (Coll. Hautes-Études, B. 3.).

princes latins à Athènes et en Morée. Le porche extérieur de Daphni, l'église de Chalcis en Eubée, la chapelle à demi ruinée de l'Hypapanti à Athènes, l'abside de Sainte-Sophie d'Andravida rappellent les monuments de l'art français ou lombard¹. A Mistra, l'église de la Peribleptos (fig. 363) « a extérieurement l'allure des monuments

1. Emlart, *L'architecture gothique en Grèce* (Revue de l'art chrétien, 1897).
Manuel d'Art byzantin.

religieux construits au XII^e siècle dans nos provinces du centre ; on y retrouve la disposition simple des absidioles appuyées sur des pignons et demi-pignons, qui caractérise les églises de la Haute-Loire et du Puy-de-Dôme ¹ ». Aussi bien, sur une des pierres de l'abside principale, on voit une fleur de lys sculptée entre deux rosaces, et la corniche de pierre qui court entre deux rangs de briques est d'un profil tout français. Pareillement, à côté de l'église, la façade de la grande salle qui servait de réfectoire, par la forme et la disposition de ses ouvertures, procède de l'architecture française du XIII^e siècle. Et enfin le clocher de la Pantanassa (fig. 360), avec ses *oculi* trilobés, la triple arcature de ses fenêtres, les arcs surmontés de pignons pénétrant sa flèche octogone, ses arcs brisés, ses clochetons, est une construction presque française. Il rappelle les clochers de la cathédrale de Reims ou de Saint-Nicaise de Reims, et atteste une influence champenoise, pareille à celle qui, à Palerme ou en Chypre, a produit des monuments analogues. Dans l'architecture civile aussi, on observe à Mistra les mêmes influences, soit dans les fenêtres où est employé l'arc en tiers-point, soit dans l'architecture de la grande salle du palais des despotes. Au total pourtant, ces emprunts faits à l'Occident sont rares et superficiels, et la plupart ne se rencontrent qu'à une date tardive. L'architecture byzantine, dans ses traits essentiels, est demeurée fidèle à ses formes traditionnelles.

III

LA DÉCORATION

Les matériaux de la construction. — Par les matériaux de la construction et la façon dont ils se combinent, les édifices de cette période offrent, comme par la structure, une assez grande diversité. Dans certaines régions, par exemple à Trébizonde, les constructeurs emploient exclusivement la pierre. Ailleurs — et c'est le parti le plus usité — les murs sont bâtis en briques et en moellons alternés. Dans ce cas, tantôt entre chaque assise de moellons s'intercale une assise de briques, la brique encadrant même souvent les carreaux de moellon exactement taillés (à Mistra, Métropole, Évangelistria, Peribleptos ; à Arta, église de la Parigoritissa ; en Macé-

1. Magne, *Mistra*, p. 10 du tirage à part.

doine, Gratchanitsa, Uskub, etc.) ; tantôt, au lieu de ce sévère parement, les briques se disposent de distance en distance entre les rangs de moellons superposés, généralement par assises de quatre ou cinq, avec d'épais lits de mortier interposés entre les briques (à Mistra, la Panagia du Brontochion (fig. 364), et beaucoup d'églises serbes, Ravanitsa, Lioubostinja, Semendria, etc.). Enfin la cons-



Fig. 364. — Mistra. Église de la Panagia du Brontochion
(Coll. Hautes-Études, B. 36).

truction hellénistique tout en briques est le trait dominant des églises de Salonique.

La décoration extérieure des édifices. — De ces matériaux divers les architectes ont tiré un parti fort habile pour donner à l'aspect extérieur de leurs édifices un aspect pittoresque et imprévu. Dès le x^e siècle, on l'a vu, le constructeur byzantin s'était préoccupé d'égayer par les combinaisons de la brique la sévère nudité des parements, d'en animer la monotonie par l'opposition des matériaux de couleurs diverses. L'époque des Comnènes avait cher-

ché le même résultat en multipliant sur les absides et les façades les niches et les arcades. L'architecture du XIII^e au XV^e siècle s'inspira des mêmes tendances et les réalisa avec plus d'éclat encore, de fantaisie inventive et d'ingéniosité.

A Salonique, l'église des Saints-Apôtres est peut-être le chef-d'œuvre de ce goût nouveau (fig. 365). La brique s'y dispose en com-



Fig. 365. — Salonique. Église des Saints-Apôtres (Phot. Le Tourneau).

binaisons d'une variété et d'une richesse incroyables. Sur les absides surtout, « des corniches en zigzags, des frises d'entrelacs brisés, des rosaces, des quadrillés, des suites de Z allongés, des grecques, des arcs de cercle se chevauchant, revêtent les parois comme d'un tapis ¹ ». La même ornementation céramoplastique décore les absides de l'église du monastère Μεγάλων Πυλών à Trikkala, de Saint-Basile et de Saint-Théodore d'Arta, de l'église ruinée de Saint-Nicolas à Bérée en Macédoine ². A Mistra, le même décor apparaît, discret encore aux absides des Saints-Théodores, magnifiquement épanoui à celles de la

1. Millet, *Art byz.*, II, 931.

2. Lampakis, *Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce*, fig. 89 à 94.

Pantanassa, où il se combine avec des ornements en tuf, colonnettes, fleurons et festons, et des plaques de poterie émaillée. Si Constantinople conserve à la Fetijé-djami l'élégant décor des niches cher à l'époque des Comnènes, et si ce décor est partielle-



Fig. 366. — Arta. Église de Saint-Basile.

ment imité dans les églises des tsars serbes du xiv^e siècle, ailleurs au contraire les constructeurs tirent un merveilleux parti des combinaisons de la brique et de la pierre (Ochrida, Ravanitsa, etc.). Parfois même, comme l'église de Merbaca en offrait dès le xii^e siècle un exemple, ils mêlent à la brique des carreaux de faïence blanche, rouge, verte, jaune et bleue (église de Vorigarelli dans le Pinde, Saint-Basile d'Arta (fig. 366), Pantanassa de Mistra), qui montrent combien la polychromie demeure toujours la règle fondamentale de l'art byzantin.

Parfois pourtant le parement proprement byzantin se combine avec

la sculpture. C'est la pierre sculptée qui forme la décoration principale des églises de Trébizonde ; des moellons portant des motifs ornementaux décorent les absides de Saint-Eugène ; une grande frise figurant l'histoire d'Adam et d'Ève se déroule sous l'arcade du porche de Sainte-Sophie (fig. 367). Il se peut bien qu'il y ait la quelque influence étrangère. Dans certaines églises serbes en effet.



Fig. 367. — Trébizonde. Sainte-Sophie. Extérieur.

telles que Stoudénitsa, où les portes et les fenêtres sont bordées de fines moulures ornementales, où des arcades décoratives montent le long des pignons, où des consoles sculptées d'animaux et des tympans ornés de figures humaines occupent une place importante, on ne saurait méconnaître une évidente influence de l'art italien, et cette même influencé se manifeste à Detchani en Vieille Serbie, et jusque dans l'église de la Parigoritissa à Arta (fig. 369), où des marbriers italiens ont certainement sculpté « les suites de figures suspendues au bord des grandes arcades, les arcatures gothiques à fleurs de lys dressées dans les angles, les chapiteaux à crochets des colonnettes, enfin les monstres, les chevaux affrontés, les aigles, d'un fort relief.

d'un modelé vigoureux, parfois tourmenté, qui servent de consoles¹ ». Mais si l'Occident est peut-être pour quelque chose dans le réveil de la sculpture ornementale byzantine au XIII^e siècle, il faut



Fig. 368. — Arta. Église de la Parigoritissa. Détail de l'intérieur (Phot. Le Tourneau).

remarquer toutefois, d'abord que ces motifs sculptés ne se rencontrent pour ainsi dire jamais dans la décoration extérieure des édifices bâtis en terre proprement byzantine, d'autre part, que beaucoup de ces

1. Millet. *Art byz.*, II, 932.

motifs proviennent de l'Orient chrétien ou arabe. C'est le cas à Krouchevats, à Lioubostinja, à Roudénitsa, où les fenêtres et les portes s'encadrent de rubans sinueux finement ciselés, décorés d'animaux fantastiques, d'entrelacs et de feuilles grasses. Cette



Fig. 369. — Iviron. Chapiteau à têtes de béliers (Coll. Hautes-Études, C. 154).

dernière floraison de la sculpture ornementale doit beaucoup plus à l'Orient qu'à l'Occident. Et aussi bien, là même où le décor sculpté semble dominer, il n'exclut point les traditions de la polychromie byzantine. Des mosaïques décoraient à Trébizonde l'extérieur de l'église de la Chrysoképhalos, des peintures la façade de plusieurs autres églises.

La décoration intérieure des édifices. — La polychromie reste de même la règle fondamentale dans la décoration intérieure des églises. Mais ici aussi un trait nouveau apparaît. On ne rencontre plus que rarement, dans les monuments de ce temps, les incrustations de marbre couvrant la partie inférieure des murailles. La Kahrié-

djami à Constantinople, l'église de la Panagia du Brontochion à Mistra, la Chrysoképhalos à Trébizonde conservent seules une décoration en mosaïque de marbre, d'une composition beaucoup moins savante au reste qu'autrefois. Dans l'empire appauvri, la mosaïque pareillement disparaît : Kahrié-djami, Fetijé-djami et l'église d'Arta possèdent seules, plus ou moins importantes, de somptueuses décorations de cette sorte. A ces ornements trop coûteuses se substitue la fresque, qui couvre jusqu'au bas les parois des églises et étage jusqu'au haut des voûtes les zones superposées de ses multiples compositions. Sur le sol enfin se déploie, comme jadis, le riche tapis des pavements historiés (Sainte-Sophie et Chrysoképhalos à Trébizonde, Métropole et Sainte-Sophie à Mistra).

L'ornement sculpté. — Ainsi les principes fondamentaux de la décoration intérieure n'ont point changé. Toutefois l'ornement sculpté y tient peut-être un peu plus de place qu'autrefois, et les marbriers du *xiv^e* siècle s'inspirent, à ce qu'il semble, d'une double tradition. Les chapiteaux de Kahrié-djami, ceux de la Métropole ou de la Panagia à Mistra sont de pur style byzantin, conformes au goût classique



Fig. 370. — Constantinople. Kahrié-djami. Arcade sculptée (Phot. Sebah et Joaillier).

fig. 369) ; et la même fermeté large se retrouve dans l'iconostase de la Métropole à Mistra, et surtout dans les belles sculptures, provenant du monument funéraire de Michel Tornikès (1^{re} moitié *xiv^e* siècle), que l'on voit à Kahrié-djami (fig. 370). Rinceaux et palmettes y sont traités avec une élégance un peu sèche, mais dans un style aisé et magnifique ; et la figure humaine même, quoique les plis des draperies, incisés dans le marbre, soient étrangement durs et cassants, est rendue encore, de même que dans les figures d'anges qui ornent les chapiteaux, avec une certaine habileté technique. D'autres artistes au contraire, ceux qui ont sculpté l'ambon d'Ochrida ou les linteaux de Chilandari, imitent les entrelacs fleurons de l'art arabe, dont on retrouve pareillement l'influence dans le décor des églises serbes et roumaines, et dans les motifs floraux des sculptures de la Pantanassa.

Ces compositions savantes et compliquées, d'un faible relief, d'un travail délicat, sont de véritables orfèvreries : et c'est un ouvrage d'orfèvre encore que le Christ en bas-relief, d'une technique curieuse et rare, qui se trouve encastré dans un mur de la Peribleptos à Mistra. Mais, quel que soit l'intérêt de ces sculptures, par la preuve surtout qu'elles apportent des influences diverses subies alors par l'art byzantin, ce sont les monuments de la peinture qui représentent la production essentielle du XIII^e au XVI^e siècle et qui font mieux apprécier la renaissance suprême de l'art byzantin.

CHAPITRE III

LES MONUMENTS DE LA PEINTURE MOSAIQUES ET FRESQUES

I. Les mosaïques. Kahrié-djami. Fetijé-djami. Baptistère de Saint-Marc de Venise. — II. Les fresques. Mistra. Métropole. Peribleptos. Pantanassa. Peintures de Macédoine et de Serbie. Caractères généraux des fresques serbes. Le Mont-Athos. Le peintre Manuel Pansélinos. Chronologie des peintures de l'Athos. L'ordonnance de la décoration et l'iconographie. Le Guide de la peinture. Caractères de l'art athonite. — III. Caractères généraux de la peinture byzantine du *xiv^e* au *xvi^e* siècle.

Pour étudier l'histoire de la peinture byzantine dans la période qui va du commencement du *xiv^e* siècle au milieu du *xvi^e*, nous disposons, grâce aux découvertes faites en ces dernières années, de monuments assez nombreux, mosaïques ou fresques, dont beaucoup sont datés avec précision. On les trouve dispersés dans tout l'Orient chrétien, à Constantinople et à Mistra, en Macédoine et en Serbie, à Trébizonde et en Crète, en Russie et dans les monastères de l'Athos. Mais partout, malgré d'incontestables différences régionales, on constate une inspiration identique, une commune tendance vers un même idéal, des conceptions semblables, qui donnent à ce grand mouvement son unité. Au début du *xiv^e* siècle, à l'école traditionnelle et conservatrice, qui subsiste d'ailleurs en des œuvres qui ne sont point sans beauté, succède une école nouvelle, à la fois décorative et réaliste, qui se caractérise par un style pittoresque et un coloris presque impressionniste. Elle apparaît simultanément à Constantinople, dans les mosaïques de Kahrié-djami, à Mistra, dans certaines fresques de la Métropole et dans les peintures de la Peribleptos, en Macédoine et en Serbie, dans les œuvres dont les peintres du *xiv^e* siècle décorèrent les églises des tsars Miloutine et Douchan, enfin dans les plus anciennes fresques de l'Athos ; puis, à travers tout le *xiv^e* et le *xv^e* siècle, cette grande école d'art se développe avec un éclat merveilleux, jusqu'au jour où, vers la fin du *xv^e* et au commencement du *xvi^e* siècle, elle produit ses œuvres maîtresses dans les couvents de la Sainte-Montagne, et se résume en un grand nom, illustre et légendaire, celui

de maître Pansélinos de Thessalonique. Pour faire comprendre cette dernière évolution de la peinture byzantine, on analysera brièvement les grands cycles décoratifs qu'elle a produits : on marquera ensuite les caractères généraux de cet art, en s'efforçant de déterminer par où il se rattache au passé, par où il est vraiment créateur.

I

LES MOSAÏQUES

*Kahrié-djami*¹. — A Constantinople, la mosquée de Kahrié-djami, qui était, à l'époque byzantine, l'église du monastère de Chora, a conservé, dans les deux narthex qui la précèdent, une importante décoration en mosaïque. L'ordonnance générale en est assez aisément reconnaissable. Deux séries de représentations y tiennent une place essentielle, empruntées, les unes à la vie de la Vierge, les autres à la vie du Christ. Mais, à ces deux cycles, par une ingénieuse disposition, le peintre a donné comme une sorte d'introduction dans les deux coupoles qui couronnent le second narthex. Dans l'une, le Christ, planant au centre, a au-dessous de lui les figures des patriarches, depuis Adam jusqu'à Mathusalem, et des représentants des douze tribus d'Israël ; dans l'autre, autour de la Madone, se rangent les images de seize rois d'Israël et de onze prophètes. Ainsi la généalogie du Christ s'unit au rappel des prophéties qui ont annoncé sa venue, pour former comme une préface au récit des épisodes de sa vie terrestre. Et pareillement les deux cycles évangéliques trouvent leur conclusion, d'une part dans les grandes figures, véritables icones, qui, au-dessus des portes d'entrée, représentent, ici la Vierge entre deux archanges (fig. 371), là le Christ, soit en buste, soit accueillant du haut de son trône le fondateur agenouillé à ses pieds (fig. 376) ; d'autre part, dans la composition colossale qui, au mur du second narthex, retrace la scène de

1. Richter, *Abendländische Malerei und Plastik im Orient* (Zeitschr. f. bild. Kunst, 1878) ; Kondakof, *Les mosaïques de la mosquée de Kahrié-djami*. Odessa, 1881 (russe) ; Mühlmann, *Die Mosaiken der byz. Klosterkirche Chora* (Archiv f. kirchliche Baukunst, 1886 et 1887) ; Kondakof, *Églises byzantines et monuments de Constantinople*, Odessa, 1887 (russe) ; Schmitt, *Mosaïques et fresques de Kahrié-djami* (IIR., VIII, 1902) ; Dichl, *Études byzantines*, Paris, 1905 ; Munoz, *I mosaici di Kahrié-djami in Constantinopoli* (Rassegna italiana, 1906) ; Schmitt, *Kahrié-djami* (IIR., XI), Sofia, 1906, avec un bel album de planches ; Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, 102 suiv. ; Rüdell, *Die Kahrié-Dschamisi in Konstantinopel*, Berlin, 1908.

la Déisis, et met en présence le Christ et la Madone, héros des deux séries de représentations. Si l'on fait abstraction des figures isolées de saints qui, soit debout, soit en médaillons, garnissent la courbe des arcades, on aperçoit aisément l'unité de conception qui a présidé à ce grand ensemble. L'Église, comme à toutes les époques de



Fig. 371. — Constantinople. Mosaïques de Kahrié-Djami (d'après Schmitt. *Kahrié-djami*).

l'histoire de l'art byzantin, emploie ici encore la peinture pour l'instruction et l'édification des fidèles ; et, l'image faisant partie intégrante du culte, elle dirige la main de l'artiste et dans son activité artistique voit toujours une œuvre pie.

Le grand développement du culte de la Vierge dans le monde byzantin avait d'assez bonne heure introduit dans l'art la représentation des épisodes de sa vie. De Syrie, où cette iconographie semble s'être d'abord constituée, en empruntant aux évangiles apocryphes la matière de ses diverses compositions, elle se répandit assez promptement dans tout l'Orient chrétien. Le cycle de la Madone, on l'a vu, apparaît dès le *x^e* siècle dans les peintures des églises et dans les

miniatures des manuscrits : désormais la faveur de ces thèmes nouveaux ne s'arrêta plus. Les artistes du xiv^e siècle les ont détaillés avec une particulière complaisance, à la Métropole ou à la Peribleptos de Mistra, aussi bien que dans l'église athonite de Vatopédi :



Fig. 372. — La prière d'Anne. Mosaïque de Kahrié-djami (Phot. Sebahn).

et dans l'église serbe de Stoudénitsa. Entre ces divers cycles, qui sont tous à peu près de même date, celui de Kahrié-djami offre un intérêt tout particulier par l'ampleur du développement et la nouveauté pittoresque du style.

Deux choses frappent surtout dans les dix-huit compositions qui, aux murs du narthex intérieur, racontent les épisodes de la vie de Marie, depuis le refus des offrandes de Joachim jusqu'aux reproches de Joseph à la Vierge. C'est d'une part le soin minutieux avec lequel le peintre a traduit les moindres détails du récit des apocryphes,

faisant de ses peintures comme une illustration perpétuelle et presque littérale du texte. C'est d'autre part la façon dont il a

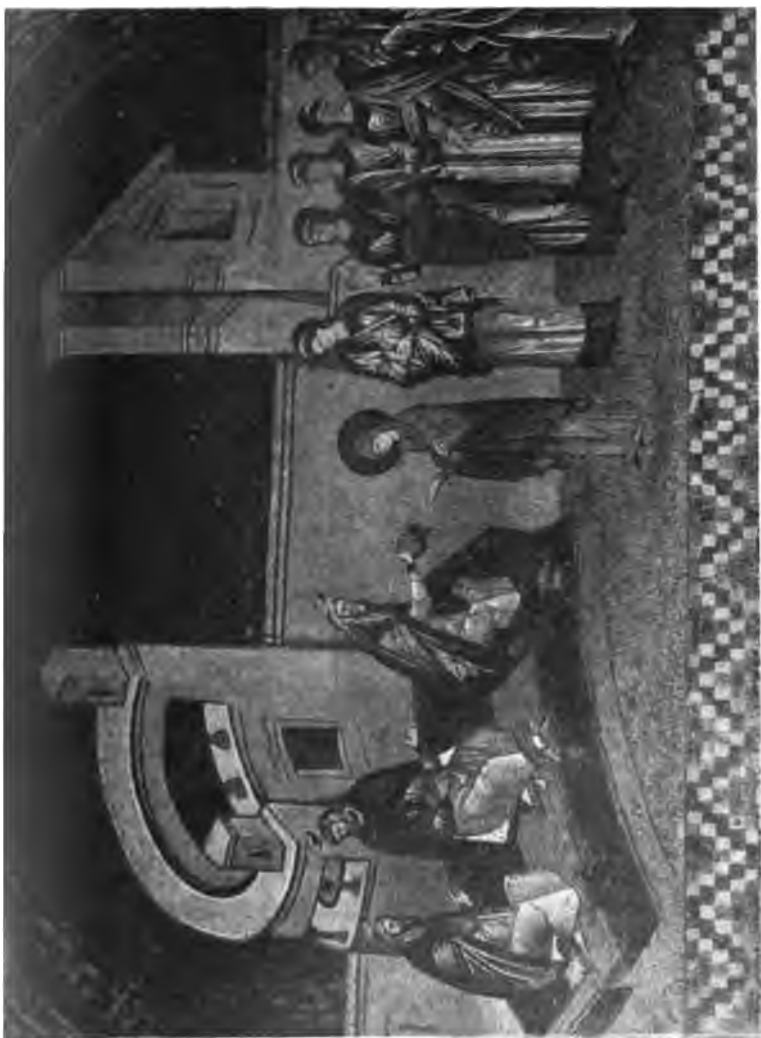


Fig. 373. — La Vierge devant les prêtres. Mosaïques de Kahrié-djami (Phot. Sebah).

traité les diverses scènes comme de véritables sujets de genre, y multipliant les traits pittoresques, familiers ou touchants. Dans la Prière d'Anne (fig. 372), au milieu du jardin verdoyant qu'arrosent

des eaux jaillissantes et qu'égaient des chants d'oiseaux, une petite servante est assise, sous des architectures, derrière la jeune femme et la scène en prend un caractère de naïve intimité. Dans l'épisode des « sept premiers pas de Marie », ou dans celui des « caresses de Vierge », c'est la même recherche des sentiments familiers et tendres. Et c'est partout une remarquable entente de la compo-



Fig. 374. — Le Recensement devant Quirinus. Mosaïques de Kahrié-dj (Phot. Sebah).

tion, savante et harmonieuse tout ensemble (par exemple dans la scène de la Distribution de la pourpre) (fig. 373) ; et c'est, dans l'attitude des personnages et le détail des figures, un art singulièrement expressif et vivant.

Les mêmes qualités se rencontrent dans les scènes qui, sur les murs du narthex extérieur, représentent, en commençant par le voyage à Bethléem, l'enfance et les miracles du Christ. Il en est quelques-unes d'un mérite tout à fait supérieur : telle la composition qui figure un sujet très rarement traité dans l'iconographie byzantine, le Recensement devant le légat Quirinus (fig. 374). Dans la manière dont la Vierge se détache, bien en vue entre le groupe

que forment Joseph et ses serviteurs et celui des scribes qui enregistrent la déclaration, il y a un sens de l'arrangement tout à fait remarquable, et c'est une figure admirable de vérité et de vie que celle du proconsul dans sa tunique bleue brodée d'or, que couvre un ample manteau rouge, avec sa tête fine qu'encadre une courte barbe blonde, et que coiffe le bonnet blanc pointu des hauts digni-



Fig. 375. — La guérison du paralytique. Mosaïque de Kahrié-djami (Phot. Sebah).

taires byzantins du *xiv^e* siècle. C'est, dans les compositions qui suivent, la même grâce aisée des attitudes, le même sentiment de la vie, la même recherche de l'émotion (Massacre des Innocents) que dans les épisodes du cycle de la Vierge. Et c'est enfin, dans les miracles, développés avec une particulière complaisance dans cette église consacrée au Christ « qui donne la vie », le même art sincère et simple, qui se plaît aux détails familiers et gracieux (enfants jouant dans la Multiplication des pains), aux compositions harmonieuses et vivantes (Guérison du paralytique) (fig. 375), et qui recherche volontiers les thèmes nouveaux ou rares : tel cet épisode, d'un style si réaliste, où se résume en quelque manière l'idée maîtresse de cette partie de la décoration, et où le Christ apparaît, au milieu d'une vraie cour des miracles, boiteux, bossus, aveugles, « guérissant,

comme dit l'inscription, les diverses sortes de maladies ¹ ». Il est probable que, selon l'usage, le cycle de la vie du Christ se complétait par les épisodes de la Passion, sans doute placés, soit dans l'église même, soit sur le mur actuellement vide d'une partie du narthex extérieur : ces mosaïques ont aujourd'hui disparu.



Fig. 376. — Théodore Métochite aux pieds du Christ. Mosaïque de Kahrié-djami (Phot. Sebah).

On a fort discuté sur la date et sur l'origine des mosaïques de Kahrié-djami. Kondakof en attribuait la plus grande partie au XII^e siècle, et quelques morceaux seulement au XIV^e. Il semble au contraire absolument démontré que l'essentiel de la décoration date de l'époque des Paléologues et qu'elle fut exécutée, entre 1310

1. Le même thème se retrouve à Mistra, dans l'église de la Métropole Millet. *Monuments byzantins de Mistra*, pl. 76, 1.)

et 1320, sur l'ordre d'un ministre de l'empereur Andronic II, le grand logothète Théodore Métochite, qui s'est fait représenter, offrant son église au Christ, au-dessus de la porte du second narthex (fig. 376). Tout au plus peut-on admettre que quelques morceaux appartiennent à l'époque des Comnènes, par exemple le Christ bénissant, qui domine la porte du premier narthex, et la Déisis colossale, auprès de laquelle un fragment d'inscription renferme le nom d'Isaac Comnène ; par le modelé moins souple, par le coloris moins savant, ces deux compositions rappellent en effet le style des mosaïques de Sicile. Mais le reste est sûrement contemporain du personnage qui s'est résolument présenté comme le « fondateur » de l'église, et qui en tout cas la restaura de fond en comble.

On a cru, d'autre part, au moment où on découvrit ces mosaïques, que ces ouvrages, datant du temps même où Giotto était à l'apogée de sa gloire, étaient l'œuvre de maîtres d'Occident, tant il semblait impossible d'attribuer à l'art byzantin cette élégance dans la composition, cet éclat dans le coloris, cette grâce fine et sentimentale dans les visages. Depuis que d'autres découvertes, en faisant connaître d'autres peintures de la Renaissance byzantine du XIV^e siècle, ont montré que ce sont là les qualités habituelles de l'art de ce temps, cette hypothèse a paru insoutenable, et elle est aujourd'hui abandonnée. Mais en revanche on a voulu tout récemment reconnaître dans les mosaïques de Kahrië des copies plus ou moins exactes de modèles infiniment plus anciens, et reporter à de prétendus originaux syriens le mérite des hautes qualités d'art qui apparaissent dans cette décoration. Cette hypothèse non plus ne semble guère acceptable, et pour de nombreuses raisons elle doit être écartée¹. Les mosaïques de Kahrië, loin d'être un monument unique et exceptionnel, sont simplement l'un des chefs-d'œuvre du nouveau style pittoresque qui naissait à Constantinople au début du XIV^e siècle, et qui, de la capitale, a rayonné sur tout l'Orient chrétien.

On a signalé déjà, chemin faisant, quelques-uns des traits carac-

1. J'indique brièvement quelques-uns de ces arguments. S'il est probable que l'iconographie du cycle de la Vierge a des origines syriennes, elle s'est en tout cas développée hors de Syrie, en terre byzantine. Certains épisodes n'apparaissent qu'au XIV^e siècle dans l'art byzantin et semblent les créations propres d'une époque désireuse de renouveler les thèmes sacrés : d'autres ne prennent qu'au XII^e ou au XIII^e siècle l'aspect sous lequel ils se montrent à Kahrië. Enfin, entre le cycle de la Vierge et celui du Christ il y a une étroite ressemblance de style et de tendances : or ce dernier style est bien du XIV^e siècle et ne doit rien aux anciens modèles syriens.

téristiques de cet art vraiment créateur, par où il se distingue fortement des œuvres de l'âge antérieur. C'est l'entente de la composition, plus variée, plus souple, plus libre, où les groupes s'ordonnent selon des dispositifs aussi divers qu'ingénieux. C'est le goût du pittoresque, manifeste dans le riche décor des paysages et des architectures, qui se substitue, avec une science assez avancée



Fig. 377. — Le Christ. Mosaïques de la coupole de la Parigoritissa à Arta.

de la perspective, au fond presque monochrome des mosaïques anciennes. C'est, dans les attitudes et les types, la recherche du mouvement, de l'expression, du naturel, de l'émotion, l'observation précise, aiguë, parfois infiniment réaliste de la vie, qui se plaît à transformer en sujets de genre les épisodes sacrés. C'est le coloris éclatant, harmonieux, succédant aux valeurs un peu ternes des ouvrages d'autrefois, et, par ses tons profonds et riches, par ses vives et lumineuses couleurs, par ses larges touches, produisant les effets de la peinture « impressionniste ». Et sans doute cet art a conservé bien des souvenirs de la tradition ancienne, et les œuvres du XII^e siècle contiennent déjà en germe bien des choses que le XIV^e siècle a magnifiquement développées. Mais cet art est curieux

de nouveauté : il se plaît aux thèmes non traités encore, il renouvelle en les transformant les thèmes anciens. C'est au xiv^e siècle qu'on rencontre pour la première fois les épisodes de Joachim au



Fig. 378. — Constantinople. Mosaïques de la coupole de Fetijé-djami (Phot. Ebersolt).

désert ¹ ou des premiers pas de la Vierge, de Marie nourrie par les anges, de la prière de Zacharie ou du recensement devant Quirinus. Et il suffit enfin de comparer les mosaïques de Kahrié à l'illustration, si abondante pourtant, des homélies du moine Jacques en l'honneur de la Madone, pour voir le progrès accompli depuis le xii^e siècle, et tout ce que l'artiste du xiv^e siècle a introduit dans ses compositions d'émotion vraie, d'intimité familière et tendre, de charme pittoresque, de naturel et de vie.

1. Il se trouve également à Mistra, à la Peribleptos (Millet, pl. 126, 1).

Fetijé-djami. — Baptistère de Saint-Marc de Venise. — Il reste de la même période quelques autres décorations en mosaïque. A la coupole de l'église de la Parigoritissa, à Arta, le Christ est représenté en buste, de dimensions colossales, et au-dessous de lui, entre les fenêtres du tambour, des prophètes tenant en main des cartels sont debout (fig. 377). L'œuvre, qui date du XIII^e siècle, est traitée encore dans le style ancien. Au contraire, dans les mosaïques de la coupole de la Fetijé-djami à Constantinople, qui sont du commencement du XIV^e siècle, apparaît l'art nouveau de la Renaissance¹ (fig. 378). Le Christ qui occupe le médaillon central n'est plus le Pantocrator farouche et dur; son visage est empreint, comme à Kahrié-djami, d'une bonté et d'une douceur infinies. Autour de lui, entre les nervures, douze prophètes sont représentés, et la variété de leurs attitudes, l'expression de leurs visages, les tonalités multicolores qui égaient leurs vêtements élégamment drapés attestent le souci qu'a eu l'artiste de s'écarter des types traditionnels pour faire une œuvre vivante. Les mosaïques qui, à Venise, décorent le baptistère de Saint-Marc, et qui datent du milieu du XIV^e siècle, représentent plus pleinement encore les tendances de l'école nouvelle (fig. 379). Le drame de la mort de saint Jean-Baptiste n'y est qu'un prétexte à des sujets de genre, où les personnages sont costumés à la mode de la cour byzantine, où des tables richement dressées détaillent avec complaisance les diverses pièces des services de luxe de l'époque, où des architectures égaient le fond du tableau : toute émotion est absente de ces compositions pittoresques, pleines de mouvement d'ailleurs et de vie, et dont les vives et chatoyantes couleurs augmentent encore le charme.

II

LES FRESQUES

Ce n'est plus toutefois que par exception que l'art byzantin du XIV^e siècle emploie la décoration des mosaïques à la parure des édifices sacrés. D'une part, dans l'empire appauvri, c'est là un luxe trop coûteux, auquel doivent renoncer la plupart des fondateurs d'églises, et d'autre part, aux tendances nouvelles d'un art par-

1. Ebersolt, *Étude sur la topographie et les monuments de Constantinople* (RA., 1909, II).

dessus tout épris de mouvement, de pittoresque et d'expression, au besoin croissant qui s'y manifeste de finesse dans l'exécution, de délicatesse dans le coloris, il semble que la peinture à fresque se prête mieux, par les ressources plus abondantes et plus souples dont elle dispose. Une riche décoration de peintures murales



Fig. 379. — Le festin d'Hérode. Mosaïque du baptistère de Saint-Marc
(Phot. Alinari).

couvre donc désormais, de haut en bas, les murailles des églises. et ces grands cycles décoratifs, qui s'échelonnent chronologiquement du commencement du *xiv^e* siècle au milieu du *xvi^e*, ont pour l'histoire de l'art un extraordinaire intérêt.

*Mistra*¹. — Mistra en particulier conserve des fresques remarquables, qui permettent de suivre pendant tout un siècle l'évolution de la peinture byzantine. Si on laisse de côté la décoration dont quelques traces subsistent à l'église des Saints-Théodores et les

1. On a cité p. 705 les publications diverses relatives aux monuments de Mistra. Je me bornerai à rappeler ici le très intéressant album de 152 planches que vient de publier M. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910.

grandes figures assez effacées qui, encadrées dans des revêtements de marbre, couvrent, avec des épisodes de la vie du Christ et de la Vierge, les murailles de l'église de la Panagia du Brontochion. Trois grands ensembles surtout méritent de retenir l'attention : la Métropole (commencement *xiv*^e siècle), la Peribleptos (fin du *xiv*^e siècle), la Pantanassa (commencement *xv*^e siècle) ont gardé, suffisamment intactes, des décorations murales très riches et souvent très remarquables.

Métropole. — A la Métropole, deux écoles d'art bien distinctes se trouvent en présence. L'une a peint dans la grande nef les prophètes debout entre les fenêtres et les épisodes de la vie du Christ disposés au-dessous ; elle a, dans le bas-côté du nord, représenté sur trois rangs des images de saints, guerriers ou martyrs, et à la voûte des compositions qui racontent la passion de saint Démétrius et quelques-uns des miracles du Christ ; à la voûte du bas-côté du sud enfin, elle a, en cinq tableaux, retracé des scènes empruntées à la vie de la Vierge. L'autre, sur l'autre moitié de la voûte de la nef du sud, a groupé en trois grandes frises les miracles du Christ et peint aux murs et aux voûtes du narthex les multiples épisodes du Jugement dernier. La première de ces écoles, toute conservatrice, montre clairement par où l'art du *xiv*^e siècle se rattache encore aux traditions du *xi*^e et du *xii*^e siècle. Par l'ordonnance générale, par les architectures réduites et les fonds de rochers monotones qui y tiennent lieu de paysage, par les costumes et le coloris, les ouvrages de cette école rappellent les miniatures de l'âge antérieur ; les épisodes de la passion de saint Démétrius en particulier sont traités dans le même style que les compositions du Ménologe basilien. « Cette école, dit M. Millet, s'attache surtout au dessin et nuance le ton de chair par des ombres légères : elle recherche les valeurs moyennes, les harmonies paisibles et les attitudes simples. Elle ignore ou dédaigne la composition nouvelle, plus humaine². » Les œuvres qu'elle a produites ne sont point d'ailleurs sans mérite : on y rencontre, comme dans les compositions de l'époque des Comnènes, une observation attentive et pénétrante, des attitudes vivantes et des modèles pris dans le milieu con-

1. On y peut signaler, à la calotte de la salle des chrysobulles, des anges d'un mouvement hardi qui portent la gloire du Christ (Millet, pl. 100) et les compositions assez pittoresques où sont détaillées la mort et les funérailles de la Vierge (pl. 101, 102).

2. Millet, *Art byz.*, II, 945.

temporain ; et dans certaines scènes, par exemple dans l'Ensevelissement de saint Démétrius, le peintre « a su faire pénétrer la vie dans les types traditionnels ».

Dans l'autre école, au contraire, apparaissent tous les traits caractéristiques du style nouveau que l'on observe à Kahrié-djami. Le peintre y est surtout préoccupé de faire œuvre de décorateur. Des architectures fantaisistes dominent la foule mouvante des personnages ; et « l'équilibre de la composition se plie aux nécessités de l'architecture ». Par ailleurs, l'élégance svelte des figures, le mouvement hardi des attitudes, la mâle beauté des visages aux traits accentués et populaires produisent une impression singulièrement forte de réalité et replacent en quelque façon la scène dans la vie. Le coloris enfin est fort remarquable : « il est fait de contrastes ; l'harmonie dominante est celle des complémentaires, rouge et vert ; de beaux tons profonds et riches ressortent, soit en clair sur le ciel sombre, soit en foncé sur des constructions claires. De larges touches de lumière, brusquement posées sur le vert profond de l'ombre, font vivement saillir les plans des visages, et produisent le modelé à la fois enveloppé et fort de la peinture impressionniste ¹ ». La merveille de cet art décoratif et réaliste est sans doute le Jugement dernier, aux figures si individuelles, si vigoureusement modelées, qu'anime un souffle d'émotion puissante ou douloureuse.

Peribleptos. — Les fresques de la *Peribleptos*, bien que des dépôts calcaires en aient par place altéré l'éclat, montrent les progrès et l'évolution de ce style nouveau. On y observe une rare entente du sens décoratif, une recherche du pittoresque, du mouvement, de l'expression, un goût remarquable de l'élégance et de la grâce, un art savant et libre tout ensemble. La couleur surtout y est admirable, d'une exquise et somptueuse beauté, délicate et vigoureuse, étoffée et moelleuse à la fois. Plus sages que les maîtres impressionnistes de la Métropole, d'esprit plus idéaliste peut-être, à coup sûr de culture plus antique, les peintres de la *Peribleptos* ont-ils, comme on l'a dit, « moins de génie ² » ? Je ne le pense pas. En tout cas, par la justesse de l'expression, par l'élévation du style, par la profondeur et la puissance du sentiment, ils sont comparables aux maîtres italiens de la première moitié du xiv^e siècle.

A la coupole centrale, le Christ Pantocrator, avec son cortège de

1. Millet, *loc. cit.*, II, 946.

2. Millet, *loc. cit.*, II, 948.

chérubins et de séraphins et les grandes figures de prophètes qui l'environnent, a quelque peu souffert des infiltrations. Aux parois des nefs et des absides, les fresques sont heureusement mieux conservées. A la conque de la grande abside, c'est la Madone trônant au-dessous de laquelle des anges officiant, accompagnés des docteurs de l'Église, s'inclinent vers l'autel où l'Agneau est couché. Sur



Fig. 380. — La divine liturgie. Fresques de la Peribleptos à Mistra (Coll. Hautes-Études, B. 9).

les côtés du béma, deux grands tableaux montrent la Communion des apôtres ; à la voûte du béma est représentée l'Ascension. Dans l'abside du nord, la Divine liturgie occupe l'hémicycle et la paroi du nord ; Emmanuel dormant adoré par les anges est figuré à la conque de l'abside de droite. Aux parois de la grande nef et aux voûtes des transepts, se succèdent les représentations des fêtes de l'Église ; dans la nef sud, ce sont les épisodes de l'ensevelissement du Christ ; dans la nef nord, enfin, le cycle de la vie de la Vierge est largement développé en vingt et une compositions. Et bien que ces diverses peintures soient de valeur parfois inégale et dues sans doute à plusieurs mains, l'ensemble, œuvre d'une même école, renferme des morceaux d'un mérite singulier.

L'un des plus beaux est assurément la Divine liturgie (fig. 380, 381). Au centre de la composition, le Christ, en grand-prêtre, est debout sous un dais; devant lui défile la procession des anges portant les objets nécessaires au sacrifice eucharistique. Sur le fond d'un bleu intense, ils passent d'une allure légère et rapide, largement drapés de dalmatiques blanches dont les plis dessinent leurs hanches pleines, un



Fig. 381. — La divine liturgie. Fresques de la Peribleptos à Mistra
(Coll. Hautes-Études, B. 10).

ruban blanc traversant leurs cheveux roux, leurs ailes vertes à revers bleus largement éployées, les uns, coiffés de la mitre, tenant en main des cierges ou des encensoirs, les autres soutenant sur leurs mains les espèces. L'effet décoratif de ces élégantes silhouettes est extrêmement heureux. Le ton clair des robes, les chaudes carnations aux ombres verdâtres forment des taches lumineuses : la souplesse du dessin, la justesse des mouvements, la grâce des formes ne sont pas moins remarquables. Il n'y a, dans cette très belle œuvre, rien de conventionnel ni de solennel : et pourtant un sentiment religieux très profond l'emplit tout entière.

Non moins remarquable est le Christ dans une gloire qui flotte à la voûte du sanctuaire; et si, dans la série des fêtes, toutes les compositions ne sont pas d'égale valeur, il en est parmi elles d'admirables. Dans l'épisode des Saintes Femmes au tombeau, l'ange drap-



Fig. 382. — Le Christ, détail de la Transfiguration. Fresque de la Peribleptos à Mistra (Coll. Hautes-Études, C. 12).

de blanc, assis au bord du sépulcre, a toute la noblesse et la distinction des figures antiques, et les femmes, vêtues de vert et de rouge, mettent dans la composition une note infiniment harmonieuse. Dans la scène de la Transfiguration, le Christ aux cheveux roux, revêtu d'une robe blanche aux reflets orange, qui s'enlève en pleine lumière sur le fond bleu, est d'une grandeur et d'une beauté incomparables (fig. 382). La Crucifixion qui décore le transept du sud-est, par la

variété des costumes, extraordinairement pittoresque et animée. La Dormition de la Vierge qui, au transept du nord, est placée au-dessus de la porte, offre, avec une composition harmonieuse et noble, une foule de détails curieux empruntés à l'antiquité. Dans la Descente de croix, le groupe des femmes est plein d'une émotion intense et pro-



Fig. 383. — L'Ascension. Fresque de la Peribleptos à Mistra
(Coll. Hautes-Études, B. 7).

fonde. Dans l'Anastasis, le Sauveur tout drapé de rouge produit un effet puissant et fort. Dans l'Ascension, enfin, le mouvement des anges qui soutiennent la gloire est superbe, et les apôtres groupés autour de la Madone ont une remarquable variété de gestes et d'attitudes (fig. 383).

Les mêmes qualités d'élégance, de mouvement, de vie, se retrouvent, avec un talent plus personnel et plus délicat encore, dans les scènes de la vie de la Vierge. « La légende de la Madone a tout particulièrement séduit ces artistes sensibles. » Ils l'ont traitée avec infiniment de goût et de respect. « Leur jeune Vierge a vraiment la tenue,

la distinction, l'allure, la finesse et la grâce d'une patricienne byzantine¹. » Rien n'est plus vivant et plus familier que les bergers qui



Fig. 384. — Mistra. Peribleptos. Fresques de la vie de la Vierge
Coll. Hautes-Études, B. 7.

causent avec Joachim au désert, plus élégant que la gracieuse silhouette de Joachim devant le conseil des prêtres, plus aimable que

1. Millet, *loc. cit.*, II, 948-949.

Les petites figures dansantes qui, se tenant par la main, animent l'une des scènes de l'enfance de la Vierge, plus noble que la composition où Joseph reçoit le bâton fleuri (fig. 384). Enfin, dans l'Annonciation placée, selon l'usage, aux deux piliers qui flanquent l'abside, « l'ange a l'élégant dessin des œuvres florentines de la première moitié du xv^e siècle, et la Vierge, assise dans une attitude de recueillement, est d'un sentiment exquis ¹ ». Dans tous ces ouvrages il y a vraiment la révélation d'une grande école d'art inconnue, et pour la première fois peut-être dans l'histoire de la peinture byzantine, il semble qu'on ait affaire à des artistes véritables, et qui eurent une personnalité ².

Pantanassa. — Les fresques de la Pantanassa, peintes vers 1430, ne sont comparables à celles de la Peribleptos ni pour la composition, ni pour le style, ni pour la couleur, qui est souvent trop éclatante, presque criarde. La recherche du pittoresque y multiplie à l'excès, jusqu'à encombrer les fonds, les architectures fantaisistes; la recherche du mouvement et de l'expression y produit, par exemple dans l'Ascension qui occupe la voûte du bema, un excès d'agitation qui fait contraste avec la simplicité de la Peribleptos; la recherche du pathétique enfin, si elle a produit quelques figures étonnantes par la vérité de l'expression, en altère un peu aussi la noble et pure beauté. Quelques compositions cependant attestent de réelles qualités décoratives, et montrent une sûreté et une largeur de touche qui n'est pas sans beauté. L'Entrée à Jérusalem est intéressante par la variété des costumes, la belle allure de la figure principale, la grâce pittoresque des enfants qui jouent aux pieds du Christ, le riche décor d'architecture qui remplit le fond de la scène. La Résurrection de Lazare est bien composée, le dessin des draperies y est large, le coloris d'une technique assez semblable à celui de la Peribleptos. Dans les petites coupoles enfin et aux murs des tribunes, des figures de prophètes, d'apôtres, d'évêques et de moines sont traitées largement, dans un beau style monumental, encore qu'elles manquent un peu de sérénité et de calme.

Les peintres de Mistra n'en sont pas moins les plus brillants représentants du style nouveau qui, né dans la capitale, a été apporté de là en Laconie. Assurément il y a des faiblesses dans

1. Magne. *Mistra*, p. 27.

2. A l'église de Sainte-Sophie (2^e moitié xiv^e siècle), une représentation de la Nativité de la Vierge montre un joli exemple du style pittoresque (Millet, pl. 133, 1).

leur œuvre : le dessin y est gauche parfois, la perspective médiocre, et on y sent peu d'étude du modèle vivant. Mais ces maîtres ont le goût des belles formes, ils recherchent la grâce et l'élégance, ils ont surtout le sens de la vie, du pittoresque, de l'expression. Et par-dessus tout leur coloris est admirable. Leur palette est d'une variété surprenante. Nul ne connaît mieux qu'eux les beaux effets qu'on tire de l'opposition des rouges et des verts ; nul ne s'entend mieux qu'eux à faire chanter les bleus intenses, à varier plus subtilement la gamme des rouges et des bruns. La qualité de leurs gris, de leurs jaunes clairs, de leurs verts pâles est charmante : ils les marient avec un sens rare des valeurs, avec une ingéniosité raffinée, ils les combinent en des harmonies exquises, tantôt d'une richesse assourdie, tantôt d'une plénitude vigoureuse. Décorateurs admirables, ils donnent une idée très haute de la grande école d'art qui, vers ce même temps, exerçait son influence sur tout l'Orient chrétien.

Peintures de Macédoine et de Serbie. — Les églises de Macédoine et de Serbie conservent un grand nombre de peintures murales. généralement datées avec précision, et qui s'échelonnent entre la fin du XIII^e et la fin du XV^e siècle. Parmi les plus anciennes, on peut citer celles qui, à Melnic, décorent les deux petites églises de la Trinité (1287) et de la Pantanassa (1289)¹ ; les fresques de la première, qui représentent des saints, sont très effacées ; mais dans la seconde on remarque, sur le mur extérieur de l'ouest, une image de la Pantanassa trônant, à droite de laquelle deux anges de haute taille, tenant, l'un une couronne, l'autre une épée, s'inclinent vers la Madone dans un geste d'adoration. « La richesse des vêtements, la noblesse des attitudes, l'harmonie subtile des couleurs adoucies par le temps » font une impression saisissante. « Sur cette façade de torchis, que l'art grandiose de Byzance a marquée de son sceau, une beauté resplendit. » Sur la face extérieure du mur sud, d'autres fresques intéressantes représentent la guérison du paralytique, l'apparition du Christ aux Saintes Femmes et la composition que le Guide de la peinture appelle « l'Échelle du salut ».

Dans la même région voisine de Salonique, l'église d'Haghios Christos, à Verria, a une décoration datée de 1315. L'Annonciation y figure à l'arc triomphal ; les grandes fêtes de l'Église, Résurrection de Lazare, Entrée à Jérusalem, Crucifixion, Dormition de la

1. Perdrizet, *Melnic et Rossno* (BCH., XXXI, 1907).

Vierge (fig. 358), occupent, au-dessus d'une rangée de prophètes et d'ascètes, les différentes parois de l'édifice. Ces scènes sont traitées dans le style pittoresque qu'on observe à Kahrié-djami et à Mistra.

Dans le massif montagneux qui domine à l'ouest la plaine macédonienne, on trouve, dans les îles du lac de Prespa, plusieurs églises



Fig. 385. — Mort de la Vierge. Fresques de l'église d'Ilaghios Christos à Verria (Coll. Hautes-Études, C. 714).

qui conservent des fresques du xiv^e siècle ¹. Dans l'église de Saint-Pierre, des scènes de la vie de la Vierge rappellent les compositions de Kahrié-djami ; dans l'église de la Vierge, la façade occidentale montre à l'extérieur une représentation du Jugement dernier, datée de 1369, et au-dessous les figures colossales des fondateurs, le César Novak, sa femme et ses enfants. L'intérieur est orné de scènes de la vie du Christ ; à l'abside on lit la date de 1345. A Ochrida, la vieille église de Saint-Clément a des fresques de 1348, exécutées aux frais du grand joupán André Grapa ; et sur la rive orientale du lac d'Ochrida, à Zaoum, l'église de la Madone Zachloumitissa ren-

1. Milioukof, *Antiquités chrétiennes de la Macédoine occidentale* (II R., IV, 1899) (russe) ; Kondakof, *Macédoine*, Pétersbourg, 1909 (russe).

ferme de belles peintures datées de 1361, dues à la libéralité du César Gourgouras.

Mais, de toutes ces décorations, les plus intéressantes assurément



Fig. 386. — Fresques de Stoudénitsa (d'après Pokrychkin).

sont celles que renferment les belles églises bâties par les tsars serbes du ^{xiv}^e siècle ¹. Dans l'église royale de Stoudénitsa, qui date de 1314, à côté des portraits de Miloutine et de sa femme Simone, de

1. Valtrovits, *Ὁ Προδρόμος*, Vienne, 1878 : Pokrychkin, *Architecture des églises orthodoxes dans le royaume actuel de Serbie*, Pétersbourg, 1906 russe : Kondakof, *Macédoine*.

nombreuses compositions retracent les épisodes de la vie de la Vierge et des scènes de la vie du Christ (fig. 386), tandis que, à la courbe de l'abside, se développe le thème de la Communion des Apôtres. A Nagoritcha (1317), on admire, malheureusement assez effacées, des fresques qui, par la science de la composition, la justesse du dessin, la fraîcheur du coloris, sont peut-être « les plus précieuses de l'art serbe ¹ » : par les vastes architectures qui s'y déroulent en longues frises, par la foule mouvante des personnages, par la grâce aimable des détails, elles rappellent les fresques du nouveau style qui, à Mistra, décorent la Métropole. Les peintures de Gratchanitsa, qui datent du même temps, bien qu'elles soient mieux conservées et plus célèbres, ont peut-être moins de charme. Le modelé y est moins souple, le trait moins net. Pourtant, dans ces compositions, qui groupent selon l'ordre du calendrier liturgique les martyres des saints ou qui représentent les multiples épisodes du Jugement dernier, certains morceaux « montrent le faire nerveux de Nagoritcha et de Mistra ² ». On sent que tous ces peintres ont été formés à une même école, et qu'à cette éducation commune ils doivent un même goût réaliste, une même culture antique, une même facture pittoresque.

Dans les fresques du temps de Douchan, à Lioubotin près d'Uskub (1337), à Matéitsa (milieu du ^{xiv}^e siècle), au monastère de Marko (1345), il y a plus de lourdeur peut-être, encore que les compositions qui, dans ces deux dernières églises, illustrent l'hymne Acahistos (fig. 387) soient d'un assez vif intérêt. Et à Lesново (1349), comme à Zaoum, dans la décoration déjà citée (1361), des maîtres grecs ont laissé des œuvres tout à fait distinguées.

A la fin du ^{xiv}^e et au commencement du ^{xv}^e siècle, les fresques de Ravanitsa (1381), de Lioubostinja (1389-1405), de Manassia (1407), de Kalinitch, de Roudénitsa sont exécutées dans le même style que les peintures de la Peribleptos à Mistra. C'est « le même modelé soigné, obtenu au moyen de minces lignes, de hachures souples et libres » ; ce sont les mêmes figures idéales ; c'est aussi le même goût « du pittoresque, du détail piquant, de la composition complexe et animée, de la grâce ³ ».

Ce style a persisté jusqu'après la conquête turque. Il a produit

1. Millet, *Art byz.*, II, 952.

2. Millet, *loc. cit.*, 952.

3. Millet, *loc. cit.*, 954.



Fig. 387. — Fresques de Matéitsa (xiv^e siècle) (Phot. communiquée par M. Millet).

alors même des œuvres remarquables, par exemple à Castoria (1486), dans l'église de Saint-Nicolas, et dans le couvent bulgare de Pogonovo (1500), où l'on constate les mêmes qualités de pittoresque, de



Fig. 388. — La Crucifixion. Fresques de Stoudénitsa (d'après Pokrychkin).

mouvement, de vie, et la même entente du coloris que nous avons précédemment signalées ¹.

Caractères généraux des fresques serbes. — Il n'est point nécessaire de décrire en détail la suite des compositions qui, dans ces divers édifices, constituent la décoration. Mais il importe de mar-

1. Th. Schmitt, *Die Malereien des bulgarischen Klosters Pogonovo* (BZ., XVII. 1908).

quer les traits généraux de cet art serbe, qu'une théorie récente s'est efforcée de soustraire à l'influence de l'art byzantin.

Si un point, au contraire, semble hors de doute, c'est la place considérable que tinrent les maîtres grecs dans la décoration des églises serbes. C'est selon l'ordonnance byzantine que les images sont réparties dans les sanctuaires ; c'est à l'iconographie byzantine, telle qu'elle s'est développée au xiv^e siècle, que sont empruntés la plupart des thèmes représentés ; enfin des inscriptions grecques accompagnent généralement ces fresques, et des signatures d'artistes grecs se lisent à Nagoritcha et à Lesnovo. Sans doute des peintres indigènes ont pu se former à l'école de ces maîtres byzantins : mais, de façon générale, c'est de Constantinople que venaient les artistes qui peignirent les fresques de Macédoine et de Serbie comme ceux qui peignirent les fresques de Mistra.

Aussi bien observe-t-on, dans cet art serbe, la même évolution que dans l'art byzantin. Les fresques les plus anciennes, celles de la grande église de Stoudénitsa par exemple (fin xi^e siècle), rappellent encore les ouvrages du xi^e siècle byzantin. Dans la Crucifixion (fig. 388), dans les figures de saints, « les nus ont un beau ton doré et de légères ombres vertes, un modelé souple et juste ; les attitudes et la draperie simples, les traits petits et fins, les nez arqués font penser aux mosaïques de Daphni¹ ». Le même style se remarque dans les parties anciennes de Zitcha (les Quarante-Martyrs, scènes de la vie de sainte Théodosie et de saint Sabas), qui datent du commencement du xiii^e siècle. L'école conservatrice a fourni pareillement les modèles qui ont servi à décorer l'église de Gradats (milieu xiii^e siècle). Mais déjà, en 1164, à Nérès près d'Uskub, l'évolution s'annonce et la technique impressionniste apparaît. Ces procédés seront constamment employés durant tout le xiv^e siècle : au temps de Miloutine et de Douchan, l'art serbe a accepté sans réserve le nouveau style pittoresque que Byzance a créé.

On a signalé chemin faisant tout ce que les fresques de Stoudénitsa, de Nagoritcha, de Gratchanitsa offrent, par la composition, le goût des détails familiers, le sens du mouvement, le coloris, de ressemblances avec les mosaïques de Kahrié et les fresques de Mistra. Les représentations de la légende de la Vierge à Stoudénitsa par exemple (fig. 389, 390) semblent inspirées des mêmes modèles que les compositions de l'église de Chora ou de l'église de la Peri-

1. Millet, *loc. cit.*, 951.

bleptos. Chez les Serbes comme chez les Byzantins, c'est le même art plus pittoresque et plus libre, la même iconographie plus complexe et plus riche, qui dans l'illustration des textes liturgiques, hymnes, prières, etc., cherche des thèmes nouveaux inconnus à l'ancien art byzantin. C'est un des traits les plus remarquables en



Fig. 389. — Nativité de la Vierge. Fresque de Stoudénitsa (d'après Pokrychkin).

effet de cette Renaissance du xiv^e siècle que ce désir incessant d'invention, cette activité créatrice toujours en éveil, qui non seulement modifie les thèmes anciens, mais accueille les plus modernes, qui tour à tour s'inspire des motifs hellénistiques remis en honneur, et des commentaires des théologiens contemporains. L'école byzantine de Serbie paraît avoir eu sa grande part dans ce mouvement, et peut-être même a-t-elle eu parfois le mérite de l'originalité. Elle a imaginé pour certains thèmes, comme la Divine liturgie, une composition plus savante, qui mêle aux anges les grands docteurs de l'Église (monastère de Marko) ; elle a traité de façon personnelle certains sujets communs à la Serbie et à Mistra ; son iconogra-

phie paraît, en un mot, plus complexe et plus avancée. « Les peintres des Crais ont montré peut-être moins de hardiesse dans les procédés, moins de force et de hauteur dans le style, mais le souffle de la Renaissance semble les avoir plus largement pénétrés ¹. »

Un dernier trait est à signaler, où apparaît pareillement la commu-



Fig. 390. — Présentation de la Vierge au temple. Fresque de Stoudénitsa (d'après Pokrychkin).

nauté d'inspiration qui anime l'art serbe et l'art byzantin. C'est le goût du réalisme qui se manifeste dans les nombreux portraits dont sont décorées les églises. C'est Étienne I à Zitcha, Dragoutine à Arilje, Miloutine et sa femme Simone à Stoudénitsa et à Gratchanitsa ; c'est Douchan et Oliver à Lesnovo, Lazare à Ravanitsa. Étienne le Grand à Manassia. De même Théodore Métochite s'est fait représenter à Kahrié, le despote Théodore Paléologue dans l'église du Brontochion à Mistra, l'empereur Alexis III de Trébizonde au monastère de la Mère de Dieu. Ces portraits sont aussi remarquables par la vérité du dessin et la force de l'expression que

1. Millet, *loc. cit.*, 954. On trouvera des exemples précis de ce mouvement de l'iconographie au XIV^e siècle dans Millet, *Byzance et non l'Orient* (R. A., 1908, I).

par la simplicité de l'exécution. Ils montrent un art soucieux de l'observation, capable de saisir la réalité et la vie, et en face de la peinture religieuse, un goût persistant de la peinture historique, qui se retrouve ainsi à toutes les époques de l'art byzantin.

Le Mont-Athos ¹. — C'est dans les couvents de la Sainte-Montagne que cet art a jeté un dernier éclat.

On a beaucoup parlé de la peinture athonite : on a tour à tour exagéré ou rabaissé à l'excès l'importance de ses monuments. La chose, au vrai, se conçoit sans peine. C'est, dans tout l'Orient grec, une habitude constante et fâcheuse, de rafraîchir périodiquement les couleurs pâlies des fresques qui décorent les églises ; le peintre moderne restaure ou refait le travail de son prédécesseur à la même place, dans le même style et d'après les mêmes procédés. Il en résulte que des œuvres assez modernes offrent un aspect très ancien, et l'on comprend que, dans ces conditions, les premiers voyageurs qui visitèrent la Sainte-Montagne aient cru naturellement retrouver les monuments authentiques de la peinture byzantine dans ces monastères où, depuis des siècles, rien ne semblait avoir changé. D'autres savants ensuite sont venus, et, étudiant plus attentivement les inscriptions qui presque toujours accompagnent les fresques, ils ont constaté sans peine que les dates qu'on y lit sont assez récentes pour la plupart. Sur la côte orientale de la Sainte-Montagne, presque toutes les peintures ont été refaites à la fin du XVIII^e ou au commencement du XIX^e siècle ; sur la côte occidentale, presque aucune décoration n'est plus ancienne que le XVI^e siècle. « La décoration de chaque église, écrit M. Bayet, se renouvelle en entier environ tous les trois ou quatre siècles. »

Il ne faudrait donc point croire, comme on l'a fait longtemps, que dans les peintures de l'Athos se manifeste l'effort principal de l'art byzantin. Est-ce à dire pourtant qu'elles soient sans intérêt ? Nullement. D'abord, même dans les œuvres de date assez récente, on retrouve quelque chose encore de l'inspiration originale, et comme

1. On a beaucoup écrit sur les peintures de l'Athos. Je citerai surtout, pour les renseignements qu'ils contiennent ou pour leur valeur scientifique, les travaux suivants : les articles de Didron dans les *Annales archéologiques*, t. IV, V, XVII, XVIII, XX, XXI, XXIII, XXIV ; le grand ouvrage de Porphyre Ouspenski, *L'Athos*, en 9 parties, Kief, 1877 et Moscou, 1880-1881, et son *Histoire de l'Athos*, Pétersbourg, 1892 ; Duchesne et Bayet, *Mission au Mont-Athos*, Paris, 1876 ; Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig, 1891 ; Kondakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos*, Pétersbourg, 1902 ; Nikolskij, *Essais sur l'histoire de la peinture murale à l'Athos* (dans l'*Iconopisnij Sbornik*, Pétersbourg, 1907).

un reflet lointain de la grande école de décoration qui fleurit à l'époque des Paléologues: et par là ces vastes cycles de peintures, qui se distribuent en zones parallèles du bas des murs au sommet de la coupole, ces milliers de figures qui tapissent les parois des églises, se détachant en vigueur sur le ton bleu des fonds, produisent une impression grandiose et puissante, à laquelle n'échappe aucun de ceux qui visitent la Sainte-Montagne. Et d'autre part, sans parler même des mosaïques précédemment signalées, restes de décorations plus complètes, qui appartiennent, les unes au ^{xiv}^e, les autres au ^{xi}^e siècle, il existe à l'Athos quelques groupes de fresques que l'on peut, malgré les restaurations, faire remonter avec certitude jusqu'au ^{xiv}^e et au ^{xv}^e siècle; et dans ces vieilles peintures, naïves et savantes tout ensemble, apparaît à son apogée l'art nouveau que créa Byzance à son déclin.

Le peintre Manuel Pansélinos. — S'il en faut croire le livre connu sous le nom de *Guide de la peinture*, dont on parlera en détail un peu plus loin, un artiste illustre aurait été à l'Athos l'ouvrier de cette grande Renaissance, et, coordonnant le travail de formation iconographique qui s'élaborait depuis des siècles, il l'aurait fixé en des œuvres merveilleuses. Ce maître, originaire de Thessalonique, s'appelait Manuel Pansélinos. « Après avoir travaillé, est-il dit de lui, dans les églises admirables qu'il a ornées de peintures magnifiques dans la Sainte-Montagne de l'Athos, ce peintre jeta autrefois un éclat si brillant par ses connaissances dans son art, qu'il était comparé à la lune dans toute sa splendeur. Il s'est élevé au-dessus de tous les peintres anciens et modernes, comme le prouvent encore évidemment ses peintures sur mur et sur bois ¹. » Ailleurs, il est question des « originaux du célèbre Manuel Pansélinos », que l'auteur du *Guide* recommande à l'étude des jeunes peintres, en les engageant à imiter les proportions que le maître a données à ses personnages et « le caractère de ses figures ». Il est fait mention enfin de certains procédés techniques qui lui sont attribués.

On a fort discuté, depuis que ces passages sont connus, sur l'époque où vivait celui qu'on a nommé tour à tour « le Raphaël » ou « le Giotto de la peinture byzantine ». On l'a fait vivre successivement au ^{xi}^e et au ^{xiii}^e siècle, aux premières années du ^{xiv}^e, et plus

1. Didron et Durand, *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paris, 1845, p. 7-8.

vraisemblablement enfin dans la première moitié du *xvi^e*¹. La question, dans l'état, demeure assez incertaine. Il n'est guère plus aisé de savoir s'il subsiste quelque œuvre de ce maître énigmatique et fameux. Les moines de l'Athos à la vérité ne se font point faute de parler de Pansélinos et de montrer ses ouvrages; mais ces attribu-



Fig. 391. — Saints guerriers. Fresques de Saint-Paul à l'Athos
(Coll. Hautes-Études, B. 92).

tions ne sauraient avoir une valeur scientifique. Peut-être, parmi les peintures dont on lui fait honneur, peut-on retenir avec quelque vraisemblance celles qui, au Protaton de Karyès, décorent une chapelle datée de 1526; on y voit en particulier une Nativité du Christ et

1. Cf. Bayet, *Notes sur le peintre byzantin Manuel Pansélinos* (RA., 1884, 1) et Nikolskij, *loc. cit.*, 22-36.

une Présentation de la Vierge tout à fait remarquables, et d'un art très supérieur aux fresques ordinaires de l'Athos.

Il reste donc bien de l'obscurité autour du nom et de l'œuvre de ce peintre tant vanté. Mais, à défaut de Pansélinos, d'autres artistes



Fig. 392. — Saint Pachôme et l'ange. Fresques de Saint-Paul à l'Athos (Coll. Hautes-Études, B. 93).

athonites nous sont connus avec plus de précision. Une série de fresques suffisamment bien datées s'échelonnent du *xiv^e* au *xvi^e* siècle. Les plus anciennes se rattachent à l'école nouvelle qui fleurit au temps des Paléologues ; les autres sont les œuvres classiques de cette Renaissance, dont le premier effort se rencontre à Kahrié et à Mistra.

Chronologie des peintures de l'Athos. — Il est certain que la fin du XIII^e siècle et le commencement du XIV^e furent, à l'Athos, comme dans le reste du monde byzantin, une époque de grande activité artistique. A Karyès, l'église du Protaton fut, d'après une inscrip-



Fig. 393. — Mort de la Vierge et Présentation. Fresques de Saint-Paul à l'Athos (Coll. Hautes-Études, C. 323).

tion, décorée de fresques en 1293 — décoration qui d'ailleurs a été complètement restaurée à la fin du XVII^e siècle. A la même date de 1293, une autre inscription rapporte l'exécution des peintures du cathicon de Chilandari, construit aux frais du tsar serbe Stéphane Miloutine; et un peu plus tard, en 1302, le même prince, comme en fait mention un chrysobulle, fit décorer dans le même couvent la petite église de l'Ascension. En 1312 enfin, la grande église de Vatopédi reçut sa parure de fresques, et bien qu'elles aient été restaurées en 1819, elles demeurent, parmi ces ouvrages du XIV^e siècle, le plus intéressant de beaucoup. Dans les composi-

tions empruntées à la vie du Christ et à la vie de la Vierge il subsiste des parties anciennes, qu'on peut encore distinguer. Quant aux peintures de la chapelle de Saint-Nicolas à Lavra, qu'on a longtemps attribuées au *xiv^e* siècle et datées de 1360, elles sont d'époque certainement postérieure : le peintre nommé dans l'inscription comme l'auteur de cette décoration, Franco Catellano de Thèbes en Béotie, vivait au *xvi^e* siècle, et travailla en 1566 au monastère de Barlaam aux Météores.

Néanmoins, de toutes les peintures athonites antérieures au *xvi^e* siècle, le seul cycle qui soit vraiment bien conservé est celui qui, au couvent de Saint-Paul, décore la chapelle de Saint-Georges. Il est daté de 1423 et est l'œuvre d'un certain Andronic de Byzance. On y voit des figures de saints (fig. 391, 392), apôtres, guerriers et ascètes, des scènes de la vie du Christ et de la vie de la Vierge (fig. 393), et, dans le narthex, une curieuse représentation de la Vierge avec l'épithète de ἡ ζωοδόγος πηγὴ (la source de vie). Ces ouvrages sont remarquables par le caractère individuel et l'originalité des types, la riche ornementation des vêtements, et surtout par le coloris, où dominent les couleurs claires et tendres, les jaunes clairs, les verts clairs, les tons blancs et rosés.

Mais c'est le *xvi^e* siècle surtout qui fut l'époque florissante de l'art athonite, et des monuments assez nombreux, parfois remarquables, marquent cette période dont Pansélinos peut-être fut le maître le plus fameux.

C'est à lui, on l'a vu, qu'on attribue généralement les fresques assez enfumées de la petite chapelle de Saint-Jean-Baptiste au Protaton de Karyès. La décoration est datée de l'année 1526. Quel qu'en soit l'auteur, on y remarque un singulier accent de grâce et de douceur, une recherche attentive du sentiment, de l'expression, de la vie. Il y a du mouvement dans la composition, de l'élégance dans les attitudes, un goût du naturel qui atteint au réalisme ; le coloris est remarquable par son éclat et sa fraîcheur. Or ce sont là précisément les traits essentiels qu'avait introduits dans l'art la Renaissance du *xiv^e* siècle, et que le peintre athonite a réalisés avec une maîtrise supérieure.

Deux autres artistes de la même époque nous sont connus avec plus de précision. L'un est ce Franco Catellano de Thèbes, qui décora en 1560 la chapelle de Saint-Nicolas à Lavra et qui, vers le même temps, travailla aux Météores. L'autre est un certain Théophane de Crète qui, lui aussi, en 1528, travailla aux

Météores, et qui ensuite peignit successivement, à l'Athos, le catholicon de Lavra en 1535, l'église de Stavronikita en 1546, le narthex de l'église de Saint-Georges à Xénophon en 1564 (fig. 394). Dans cette même église de Xénophon, l'intérieur est l'œuvre d'un certain Antoine et date de 1545 ; enfin, à la fin du xvi^e siècle, on rencontre le nom de Marc l'Ibère, dont on ne sait rien.

Il faut citer encore parmi les œuvres datées du xvi^e siècle, un certain nombre de peintures dont les auteurs sont restés anonymes. Ce sont les fresques de la chapelle de Saint-Jean le Théologue, dans le *κελλίον* de Saint-Procope dépendant du couvent de Vato pédi (1537), celles du *κελλίον* de Molyvo-klisi (1537), celles de l'église de Koutloumoussi (1540), et les grandes décorations de Dionysiou (1547) et de Dochariou (1568). On y peut joindre les peintures des trois réfectoires de Lavra (1512), de Philotheou (1540) et de Dionysiou (1546).

L'ordonnance de la décoration et l'iconographie. — De ce vaste ensemble de documents que fournissent les couvents de la Sainte-Montagne, on peut dégager certaines conclusions générales qui ne sont point sans intérêt.

Une chose frappe tout d'abord, c'est l'uniformité inconcevable avec laquelle, dans toutes ces églises, les personnages et les scènes sont répartis. Le système de décoration, répondant à certaines idées liturgiques et symboliques, qui s'était constitué au x^e et au xi^e siècle, n'a fait, avec le temps, que se fortifier et se préciser par l'adjonction d'éléments nouveaux. Au sommet des coupoles (fig. 395), dominant l'espace d'où montent vers le ciel les prières des fidèles, le Pantocrator apparaît toujours dans sa majesté, entouré des anges qui chantent sa gloire ou qui l'assistent dans la divine liturgie, accompagné de la Vierge et du Prodrome intercédant pour l'humanité, environné des prophètes qui occupent le tambour, des



Fig. 391. — Saints. Fresque du couvent de Xénophon à l'Athos.

apôtres ou des évangélistes qui garnissent les pendentifs. Dans les trois absides, derrière l'iconostase, toute la décoration se rattache au saint sacrifice et aux idées qu'il doit éveiller dans l'esprit de l'officiant. Au-dessous de la Vierge avec l'enfant, trônant à la conque de l'abside et qui évoque le mystère de l'Incarnation, le Christ est



Fig. 395. — Fresques de la coupole de l'église de Dionysiou
(Coll. Hautes-Études, C. 293).

représenté, soit donnant la communion aux apôtres, soit célébrant lui-même la divine liturgie, parmi les anges et les grands docteurs de l'Église, qui s'inclinent vers lui en récitant les prières de la liturgie. A gauche, dans l'abside de la prothesis, la mort et la résurrection du Seigneur rappellent son sacrifice pour l'humanité, mêlées aux images de l'Ancien Testament (sacrifice d'Abraham), où la même idée est symbolisée. A droite, l'abside du diaconicon montre, égale-

ment parmi des épisodes bibliques (philoxénie d'Abraham, Daniel entre les lions, Moïse devant le buisson ardent), le Christ donné au



Fig. 396. — Présentation et Baptême. Fresques de l'église de Dionysiou (Coll. Hautes-Études, C. 281).

monde et l'image de la Trinité. Plus que jamais, l'Église s'attache maintenant à ces représentations du sacrifice divin, et s'efforce d'en

exprimer l'émotion et le pathétique. Au-dessus de l'autel figuré au fond de l'abside, souvent « l'Agneau » est représenté, un enfant nu couché dans la patène; ailleurs le Dieu sacrifié, le buste nu, se dresse hors du sépulcre, le front ceint d'épines et les yeux clos.

Dans la nef enfin et dans les chœurs figurent les grandes fêtes de l'Église (fig. 396), parmi lesquelles certains épisodes sont, comme jadis, dégagés de la suite chronologique pour occuper une place particulière. Comme à Kief, les deux personnages de l'Annonciation se partagent entre les deux piliers qui marquent l'entrée du sanctuaire; la Crucifixion figure au haut du mur occidental, la Transfiguration, si importante à l'Athos, au bras sud de la croix, l'Anastasis au bras nord, l'Ascension et la Pentecôte au-dessus du sanctuaire, à la voûte du bras oriental. Puis, ce sont les fêtes de la Vierge, parmi lesquelles, sur le mur occidental, apparaît en belle place la noble composition de la Dormition (fig. 393). Ce sont ailleurs les miracles du Christ et les paraboles, auxquels se joignent, dans les grandes églises du xvi^e siècle, d'autres épisodes, tels que l'Exaltation de la croix ou l'Érection des saintes images. Toutes ces compositions se distribuent en quatre zones parallèles, et au-dessous, à la bande inférieure, se rangent, sur tout le pourtour de l'église, des saints, évêques et diacres, guerriers et martyrs, dans un ordre hiérarchique et immuable.

Le narthex répète les idées qui inspirent la décoration du sanctuaire. Dans les coupoles, c'est la glorification du Christ et de la Vierge; sur les parois, le cycle des fêtes chrétiennes se complète par la représentation des synodes, la vie et la mort des martyrs, les compositions qui illustrent le texte de l'hymne *Acathistos*, et qu'on nomme les vingt-quatre *οἶχοι* de la Mère de Dieu. Sur le mur occidental enfin, au-dessus de la porte d'entrée, figure la colossale composition du Jugement dernier, que complètent la mort du moine juste, Éphrem le Syrien ou Athanase, et la vie du saint solitaire¹.

Une décoration semblable, et inspirée des mêmes idées, se trouve dans le réfectoire ou *trapeza*, qui fait d'ordinaire face à l'église et a, comme elle, un caractère sacré. De même, en effet, que dans le catholicon le moine reçoit par la communion le pain et le vin divins, pareillement, au réfectoire, la nourriture terrestre qu'il prend est

1. La description faite dans le texte combine les indications du Guide de la peinture avec la décoration très complète qu'offre l'église de Dochiariou. Cf. Brockhaus, *loc. cit.*, pl. 11-16, où des plans schématiques montrent cette ordonnance.

sanctifiée par la bénédiction. En conséquence, au-dessus de la table de l'higoumène, dressée au fond de l'abside, figure le repas mystique. Parmi les scènes de la vie du Christ, on représente celles qui ont trait à la nourriture, Jésus mangeant avec les publicains, la



Fig. 397. — Fresques du réfectoire de Lavra (Coll. Hautes-Études, C. 202).

multiplication des pains, le Christ à Emmaüs, etc. Les saints sont choisis d'après les mêmes idées. C'est Élie nourri par les corbeaux, Ignace dévoré par les lions et disant : « Je suis le froment de Dieu, et je serai moulu par les dents des bêtes, pour devenir le pain des saints » ; et pareillement Antoine et Éphrem, Cyrille ou Basile tiennent des cartels sur lesquels on lit des maximes appropriées et édifiantes.

Les peintures du réfectoire de Lavra (1512) offrent un exemple intéressant de ce genre de décoration. Sur le mur du fond, où le repas

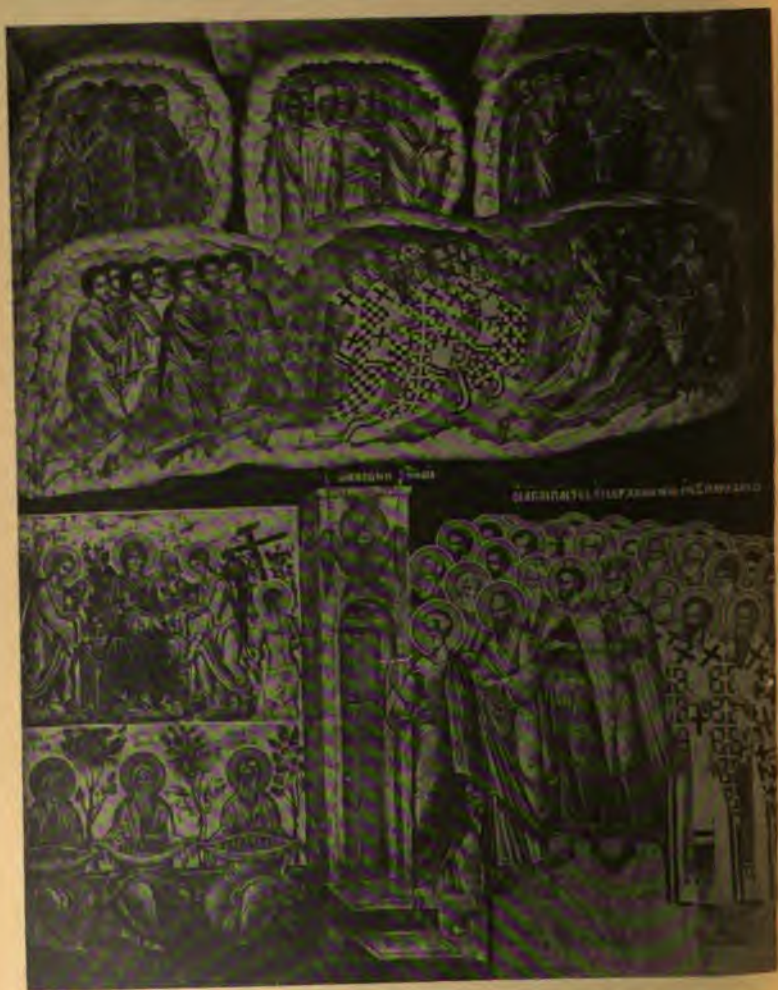


Fig. 398. — Jugement dernier. Fresques du réfectoire de Lavra (Coll. Hautes-Études, C. 228).

mystique occupe la conque de l'abside, et sur les deux murs latéraux, trois bandes parallèles (fig. 397) enferment en bas des images

de saints, dont plusieurs sont choisis parmi les plus illustres ascètes de l'Athos (Athanase, Euthyme, Grégoire Palamas), à la zone



Fig. 399. — Jugement dernier. Fresques du réfectoire de Lavra
(Coll. Hautes-Études, C. 229).

médiane des scènes de martyre et en haut les compositions qui illustrent les vingt-quatre strophes de l'hymne Acathistos. Au bras

sud du réfectoire, on voit la vie du saint solitaire, le concile de Nicée, et des épisodes de la vie de la Vierge ; au bras nord, c'est la mort du juste et des scènes de la vie de saint Jean. Au bras oriental enfin, tout le mur est couvert par une immense représentation du Jugement dernier, que l'on retrouve identique aux réfectoires de Dionysiou et de Xénophon. Elle se compose d'un grand tableau central montrant les multiples épisodes de « la seconde venue du Seigneur » ; elle se complète, aux murs latéraux, par deux panneaux, représentant, à gauche, les chœurs des élus et le Paradis (fig. 398), à droite, les visions apocalyptiques décrites par le prophète Daniel et les supplices de l'Enfer (fig. 399).

Il faut noter le soin minutieux avec lequel le peintre s'est appliqué à traduire aux yeux tous les détails du texte biblique. Aussi bien est-ce là un des traits caractéristiques de l'iconographie si riche et si complexe qui figure dans ces vastes ensembles, et que le *xiv^e* siècle a créée. On se plaît à l'interprétation détaillée et littérale des textes évangéliques et liturgiques, on s'applique à rendre par une image chacun des mots des livres sacrés. L'ordonnance y perd en simplicité et en clarté : elle y gagne en variété et en pittoresque ; et le succès de cette iconographie nouvelle a été assez grand pour qu'elle s'imposât, non seulement à l'Athos, mais à l'Orient chrétien tout entier.

*Le Guide de la peinture*¹. — Il subsiste un curieux monument de ce travail de coordination iconographique : c'est le fameux *Guide de la peinture*, que Didron, en 1839, découvrit à l'Athos et où sont codifiées les règles qui, aujourd'hui encore, dans tout l'Orient, guident l'esprit et la main des praticiens obscurs, chargés de décorer les églises. C'est l'œuvre d'un certain moine Denys de Fournas, qui avait étudié la peinture à Thessalonique et s'était proposé pour modèle les œuvres du célèbre Pansélinos. Il a minutieusement exposé dans son livre les procédés techniques de son art, indiqué ensuite avec précision les traits qui conviennent à la représentation de chacun des thèmes sacrés, marqué enfin dans quel ordre ces compositions se répartissent dans les différentes parties de l'église. C'est un traité complet de l'iconographie byzantine.

On a fort discuté sur la date et le caractère de cet ouvrage célèbre.

1. Didron et Durand, *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paris, 1845 ; Ἐμπνεῖα τῶν ζωγράφων, éd. Constantinides, Athènes, 1885 ; Denys de Fournas, *Manuel d'iconographie chrétienne*, éd. Papadopoulos Kérameus, Pétersbourg, 1900.

dont la découverte a donné naissance à bien des jugements erronés sur l'art byzantin. On l'a d'abord et longtemps considéré comme un bréviaire officiel, dont les formules, consacrées par la tradition, seraient en outre imposées par l'Église, comme un « canon » artistique, enserrant le peintre dans des règles imprescriptibles, et on en a conclu avec quelque excès à l'immobilité « hiératique » de l'art byzantin. On l'a cru d'autre part assez ancien : Didron l'attribuait au xv^e ou au xvi^e siècle, et certains même se sont flattés d'en posséder un manuscrit daté de 1458. Au vrai, l'œuvre de Denys n'est qu'un livre de praticien, fait à titre absolument privé pour faciliter à d'autres peintres leur tâche. L'auteur vivait, à ce qu'il semble, au commencement du xviii^e siècle, et les sources sur lesquelles il a travaillé ne paraissent pas plus anciennes que le xvi^e siècle. Son livre pourtant n'est point sans intérêt pour l'histoire de l'art. Si les règles qu'il a fixées ne sont point, en fait, plus anciennes que le milieu du xvi^e siècle, elles résument pourtant tout le long travail d'élaboration qui s'accomplissait, depuis les origines de l'art byzantin, dans le domaine de l'iconographie ; elles montrent le point où ce développement était parvenu au lendemain de la Renaissance qui marque l'époque des Paléologues, et comment, entre les mains des grands artistes de ce temps, cette iconographie s'était enrichie, coordonnée et fixée. Et sans doute les préceptes qu'il a posés n'ont jamais eu ni prétendu avoir une autorité absolue ; les artistes byzantins ont toujours conservé une relative liberté, et plus d'un, à l'Athos et ailleurs, s'est efforcé de renouveler son art au contact des maîtres d'Occident¹. En fait, cependant, la composition d'un tel livre est symptomatique et grave : elle atteste qu'après une dernière et brillante période, l'art byzantin, dès le milieu du xvi^e siècle, se reposant sur le grand effort de l'âge antérieur, était tombé dans la routine et la sécheresse, dont il ne sortira plus.

Caractères de l'art athonite. — Mais, avant qu'il se stérilisât, cet art byzantin de l'Athos a montré de hautes qualités. Comme dans toutes les œuvres de cette dernière période, deux écoles distinctes s'y rencontrent. D'un côté c'est une école conservatrice, qui reste fidèle jusqu'en plein xvi^e siècle aux traditions des maîtres anciens : l'artiste anonyme qui, au *κελλίον* de Saint-Procope, décora la chapelle de Saint-Jean (1537), le peintre Antoine qui travailla au couvent de Xénophon (1545), en sont les derniers représentants.

1. Bayet, *Art byz.*, 266-270.

Cette école aime la simplicité dans les vêtements et dans les attitudes, la discrétion dans les gestes; elle ne se soucie ni d'introduire dans les types une variété individuelle, ni de mettre de l'expression sur les visages; le coloris enfin est sans éclat, les tons assourdis, les chairs pâles. En face de cette école, une autre est représentée par Andronic de Byzance, par Pansélinos, par Théophane de Crète, par Franco Catellano : on y sent un esprit tout nouveau. Le dessin y est plus libre, plus hardi; les attitudes et les gestes plus aisés et plus souples; les vêtements plus riches; les types plus variés, plus individuels, plus expressifs. Un souci constant apparaît du mouvement et de la vie; le coloris enfin se tient dans des tons vifs et clairs, les chairs sont d'une nuance fraîche et rosée. Faut-il voir, dans ces tendances nouvelles, quelque influence occidentale pénétrant l'art byzantin? Il est certain que l'un de ces maîtres, Théophane de Crète, peignant dans l'église de Lavra le Massacre des Innocents, s'est inspiré d'une gravure de Marc-Antoine et que d'autres exemples encore prouvent ces emprunts faits par l'Orient à l'Italie. Dans les prétendus ouvrages de Pansélinos, Kondakof a cru retrouver plus d'un rapport avec la peinture italienne. Il faut se garder pourtant d'exagérer l'importance de ces rapprochements. Les fresques de l'Athos sont, dans l'ensemble, des œuvres purement byzantines, et les traits nouveaux qu'on y remarque ne sont que le développement du style nouveau que créa au *xiv*^e siècle l'époque des Paléologues. C'est à cette Renaissance que nous devons les plus belles œuvres de la Sainte-Montagne, et dans ces longues suites de fresques pâlies, qui couvrent les parois et les voûtes des églises athonites, on retrouve, sous la symétrie grandiose de la disposition, sous l'immobilité un peu hiératique des formes, les traditions d'une grande école de décoration éprise de naturel, de pittoresque et de vie.

III

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA PEINTURE BYZANTINE DU *xiv*^e AU *xvi*^e SIÈCLE

Il faut, après cette revue des principaux monuments de la peinture byzantine, définir brièvement les traits généraux et caractéristiques de ce puissant mouvement artistique. Car si ces fresques, réparties dans tout l'Orient chrétien, ne sont pas absolument uniformes, si l'on y constate, dans le choix des thèmes comme dans la

technique, des différences locales ou régionales, les ressemblances pourtant sont plus frappantes encore : des conceptions identiques, des tendances semblables, des ambitions pareilles ont donné à cette grande école d'art un même esprit et une réelle unité.

Un trait nouveau saute d'abord aux yeux. La peinture proprement dite s'est emparée des églises, elle s'y est substituée à toute autre espèce de décoration. Plus de revêtements de marbre, plus de mosaïques, presque plus d'ornement ; la fresque, du haut en bas de l'édifice, couvre toutes les vastes surfaces que l'architecte lui a ménagées. Dans ces vastes cycles de peintures, une même ordonnance, semblable à celle qui a été décrite pour l'Athos, règle partout la répartition des images. Elles se distribuent en zones parallèles, généralement au nombre de cinq, que sépare une simple bordure brun rouge. Mais dans ces grands ensembles les figures isolées cèdent la place aux compositions. Jadis, au *x^e* siècle, à Saint-Luc, à Daphni, les figures se rencontraient dans toutes les parties de l'église, et suffisaient presque à la décorer ; maintenant elles n'occupent plus que la bande inférieure des parois. Mais, si les compositions sont plus nombreuses qu'autrefois, elles sont en général plus petites ; elles sont en tout cas infiniment plus variées.

Une iconographie très riche et très complexe prend naissance en effet au *xiv^e* siècle. Certains thèmes anciens, tels que la légende de la Vierge ou l'enfance du Christ, se développent et s'amplifient magnifiquement ; jamais les sujets empruntés aux évangiles apocryphes n'ont été représentés avec autant de prédilection. Des thèmes nouveaux se créent, soit par un retour de faveur des motifs hellénistiques, soit, plus fréquemment encore, sous l'inspiration des théologiens du temps. Tel motif, comme l'Enseignement des trois docteurs, reproduit une vision apparue à un contemporain d'Alexis Comuène, et popularisée au *xiv^e* siècle. Telle représentation de la Déisis, où la Vierge-reine prend place en costume impérial à la droite du Christ qu'elle implore, est inspirée par un passage de Grégoire Palamas ¹. D'autre part on a pris l'habitude de mettre en images des hymnes ou des prières. « Les vingt-quatre *οἶχοι* de l'Hymne acathiste, composé en l'honneur de la Vierge, ont suscité des compositions abstraites et solennelles. Mais, en revanche, le psaume « Louez le Seigneur » a fait mouvoir le chœur léger des danses. Ailleurs, c'est la prière des morts ou bien un tropaire de

1. Millet, *Byzance et non l'Orient* (RA., 1908, I).

l'office de Noël que les peintres suivent mot à mot ¹. » De façon générale, les artistes s'appliquent, on l'a vu, à interpréter de façon littérale tous les détails, tous les mots des textes liturgiques ou sacrés. Un mouvement de travail incessant enrichit d'ailleurs et varie cette iconographie. Des thèmes, qu'on ne trouve point encore à Mistra, se rencontrent en Serbie et à l'Athos ; certaines compositions, communes à la Serbie et à Mistra, y sont traitées d'une façon différente, qui prouve l'originalité des artistes. Un symbolisme plus subtil et plus raffiné, une recherche de la nouveauté et de l'émotion introduisent ainsi dans la peinture une foule de motifs inconnus à l'ancien art byzantin. L'un des plus beaux est assurément cette composition de la Divine liturgie, dont on a signalé déjà les variantes diverses. Beaucoup d'autres apparaissent, également nouveaux, dans les pages du Guide de la peinture. Et à lui seul, ce grand mouvement iconographique suffirait à prouver l'existence et l'importance de la Renaissance du xiv^e siècle.

La façon dont ces compositions sont traitées n'est pas moins remarquable. Depuis le xii^e siècle, sous l'influence de l'humanisme, une esthétique nouvelle commençait à régler le goût artistique des Byzantins. A l'imitation de Philostrate, les auteurs des compositions appelées *ἐκφράσεις* ², les romanciers, les poètes, se plaisaient à décrire les œuvres d'art qu'ils voyaient autour d'eux. A l'époque des Paléologues, un Manuel Philès, un Jean Eugenikos, d'autres encore faisaient de même. Or, ce qu'ils louaient surtout dans les ouvrages qu'ils décrivaient, c'était l'expression de la vie, la beauté de la forme, l'habileté du travail ; ce qu'ils mettaient en lumière, c'étaient les détails d'un paysage, la grâce d'une attitude, l'émotion d'un visage. Ainsi, leurs lecteurs s'habituèrent à apprécier dans l'œuvre artistique de nouvelles qualités. D'autre part, depuis le xi^e et le xii^e siècle, on l'a vu, des tendances nouvelles se manifestaient dans l'art ³ : les accessoires et les architectures prenaient plus de place dans le fond des compositions ; les personnages, plus vivants, étaient copiés davantage d'après nature ; un goût du pittoresque, de l'expression, de la réalité, commençait à se manifester ; un coloris plus savant et plus riche animait les peintures ; un grand souffle d'invention créatrice

1. Millet, *Art byz.*, II, 943.

2. Cf. Munoz, *Alcuni fonti letterarie per la storia dell'arte bizantina* (NBAC., X, 1904) et *Descrizioni di opere d'arte in uno poeta bizantino del secolo XIV* (Repert. f. Kunstwissenschaft, 1904).

3. Voir plus haut p. 383-385 et p. 497-501.

traversait cet art prétendu immobile. Le xiv^e siècle recueillit toutes ces tendances, développa tous ces germes. « A Constantinople, où l'œuvre réparatrice des Paléologues, où le mouvement des lettres et la vie de cour favorisaient l'éclosion d'une jeune école ¹ », un style nouveau se forma, qui supplanta vite le style traditionnel et donna à la dernière période de la peinture byzantine une réelle originalité.

On a dit les qualités essentielles de ce style nouveau. C'est d'abord, et par-dessus tout, l'effort pour « placer les figures dans leur cadre naturel, à leur place, au milieu des autres hommes, comme dans la vie ² ». En conséquence, les accessoires, les architectures se multiplient autour des personnages ; la solennité froide des compositions sacrées cède la place à la familiarité pittoresque des scènes de genre ; les personnages se groupent en foules mouvantes, s'agitent en gestes tumultueux ; les visages se marquent de traits individuels, et ce goût réaliste s'affirme par la grande place faite au portrait et l'art savant avec lequel il est traité.

C'est d'autre part une recherche de l'émotion, de la sentimentalité, du pathétique, un sentiment délicat de l'élégance et de la grâce. Et c'est enfin, pour traduire la beauté des formes et l'intensité des sentiments, une science admirable du coloris, qui fait, par sa technique, penser à la peinture impressionniste. De tout cela une école est née, décorative surtout et réaliste, qui a produit des œuvres remarquables, et s'est, entre les mains de grands artistes, montrée plus d'une fois capable d'originalité et de création. Sans doute Manuel Pansélinos demeure une figure étrangement incertaine : mais c'est un fait digne d'attention que, pour la première fois peut-être dans l'histoire de l'art byzantin, on voit, dans ces mosaïques et ces fresques du temps des Paléologues, des personnalités d'artistes bien distinctes se marquer par des qualités différentes, et tel artiste inconnu de Mistra atteindre la force expressive d'un Giotto.

1. Millet, *Art byz.*, II, 950.

2. *Ibid.*, 942.

CHAPITRE IV

LES MONUMENTS DE LA PEINTURE. ICONES ET MINIATURES

I. Les icones. Musée chrétien du Vatican. L'Athos. La Russie. Ochrida. Icones en mosaïque. — II. Les miniatures. Les manuscrits profanes. Le goût hellénistique. Les portraits. Skylitzès. Les manuscrits religieux. Le psautier serbe de Munich.

LES ICONES ¹

La peinture d'icônes est, avec la fresque, l'une des formes essentielles de la production artistique entre le XIII^e et le XVI^e siècle. Une grande partie des œuvres décrites par les auteurs d'ἑκφράσεις sont des icônes, et il semble bien en effet « que la peinture de chevalet convenait à l'esthétique nouvelle, mieux encore que la fresque ² ». Malheureusement l'étude de cette catégorie de monuments est, dans l'état actuel de nos connaissances, extrêmement difficile. On se contentera donc ici de quelques brèves indications.

Musée chrétien du Vatican. — Dans beaucoup de musées d'Italie, surtout au Musée chrétien du Vatican, et dans un certain nombre de collections particulières, on rencontre des peintures sur bois, d'origine byzantine, généralement exécutées à la détrempe, et quelquefois signées de noms d'artistes. Une des plus célèbres, que possède le Musée chrétien du Vatican, représente de façon pittoresque et animée la vie des ascètes de Syrie et les funérailles de saint Éphrem ; on y lit le nom du peintre Emmanuel Tzanfournari, et l'œuvre est intéressante par l'analogie frappante qu'elle offre avec une ἑκφρασις du milieu du XV^e siècle, due à la plume de Jean Eugenikos. On a pendant longtemps attribué ce panneau au X^e ou au XI^e siècle. Quand on l'examine plus attentivement, on constate que.

1. Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, Paris, 1878 ; J. Durand, *Notes sur deux tableaux byzantins* (Bull. monumental, 1879) ; Kondakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos*, Pétersbourg, 1902 ; *Iconographie de Jésus-Christ*, Pétersbourg, 1905 ; Munoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Rome, 1906 ; Likhatcheff, *Matériaux pour l'histoire de l'iconographie russe*, Pétersbourg, 1906 ; Kondakof, *Macédoine*, Pétersbourg, 1909.

2. Millet, *Art byz.*, II, 944.

malgré son apparence ancienne, il est d'époque beaucoup plus récente ; il est d'ailleurs peint à l'huile et date très vraisemblablement du *xvi*^e siècle. On voit par cet exemple quelle prudence est nécessaire quand on veut dater les peintures qui, à Florence, à Turin, à Naples, à Berlin, portent les signatures d'Andrea Ricco de Candie, de Donatus et d'Angelus Bizamannus d'Otrante, de Théodore, etc. Il semble probable toutefois qu'André Ricco, dont on voit une Madone assez belle aux Uffizi de Florence, et une Mort de la Vierge à la Pinacothèque de Turin, vivait à la fin du *xiii*^e ou au commencement du *xiv*^e siècle, que Donatus Bizamannus peignait au *xiv*^e siècle, et Angelus Bizamannus au *xv*^e ¹. Mais au total la valeur de ces peintures est généralement assez médiocre, et elles offrent plus d'intérêt en somme pour l'iconographie que pour l'histoire de l'art.

Les thèmes représentés sur les icônes ne diffèrent point en effet de ceux que reproduisent les fresques. On y voit les scènes ordinaires de l'Ancien et du Nouveau Testament, les figures des saints, apôtres, évêques, diacres, solitaires, martyrs, dans les attitudes et sous l'aspect que leur attribue le Guide de la peinture. C'est ainsi qu'une tablette de la collection Sterbini à Rome, qui remonte au *xiv*^e siècle, représente la Transfiguration ; une autre, du *xv*^e, la Nativité ; deux panneaux du Musée chrétien du Vatican, datant du *xvi*^e siècle, montrent sur un fond d'or les saints Antoine et Éphrem ; deux triptyques de la même époque, conservés au même musée, figurent l'un la Déisis, entre saint Georges tuant le dragon et saint Jean l'Évangéliste écrivant ; l'autre le Christ entouré de saints, entre l'arbre de Jessé et la vigne de Jésus-Christ. Toutes ces peintures sont exécutées avec un art minutieux ; le modelé, presque trop soigné, est obtenu par des touches menues, par des lignes parallèles minces et serrées. Ce qui est surtout intéressant dans ces ouvrages, comme dans les icônes slaves de même date et de facture assez semblable que possède le Musée du Vatican (les Douze fêtes, *xv*^e siècle ; saint Nicolas et les épisodes de sa vie, *xvi*^e siècle, etc.), c'est de voir à quel point se sont conservées, jusqu'à une époque très moderne, les formes anciennes créées et développées par l'art du moyen âge : tant la pensée religieuse d'où elles sont nées est demeurée vivante dans tout l'Orient chrétien.

L'Athos. — Il semblerait qu'on dût trouver des œuvres d'époque

1. Frothingham, *Byzantine artists in Italy* (American Journal of archaeology, 1894).

plus ancienne et de date plus certaine dans quelques-uns des grands sanctuaires de l'Orient. Et en effet, dans les couvents de l'Athos, on signale quelques icones intéressantes : à Chilandari, la *Madone Tricherousa*, que l'on attribue au *xiv^e* siècle, et qui semble une œuvre d'art serbe ou bulgare ; à Zographou, une image de saint Georges, bien conservée, mais qui est traitée dans le style italien du *xv^e* siècle ; à Vatopédi, une image des saints Pierre et Paul, qu'une inscription fautive attribue au temps d'Andronic Paléologue, mais qui date du *xvi^e* siècle ou de la fin du *xv^e* ; à Vatopédi également, sur le cadre qui entoure une Vierge en stéatite, d'intéressantes figures des douze apôtres (*xv^e* ou *xvi^e* siècle) ; et surtout, à Lavra, la *Madone dite « de Koukouzel »*, que Kondakof ne juge pas postérieure au *xiii^e* siècle, et qui est exécutée dans un style large et tout antique. Mais, ces ouvrages mis à part, aucune icône importante ne se conserve à la Sainte-Montagne : les images de la Vierge, très nombreuses, sont, même les plus célèbres, du *xvi^e* ou du *xvii^e* siècle ; et l'école crétoise, à qui on en doit plusieurs, imite volontiers l'art italien ou l'art de l'Allemagne du sud.

La Russie. — Il est probable que les sanctuaires de Russie renferment des icones plus dignes d'attention, soit qu'elles y aient été apportées de Byzance, soit qu'elles aient été exécutées à l'imitation des modèles grecs. Malheureusement elles n'ont guère été étudiées jusqu'ici, et les dates qu'on leur attribue sont pour la plupart purement traditionnelles. Kondakof estime toutefois que beaucoup d'entre elles appartiennent à la période qui va du *xi^e* au *xiv^e* siècle. C'est à cette dernière époque qu'on peut rapporter, entre autres, la belle icône représentant le Sauveur sur son trône, qu'on voit à Moscou, à la cathédrale d'Ouspenski Sobor ¹, et de même l'image de la Sainte-Face, qu'on conserve à Moscou au monastère de Saint-Andronic, et qui fut, dit-on, apportée de Constantinople en 1354 ² : c'est au même temps qu'appartiendrait, si elle n'avait été lamentablement restaurée au *xvii^e* siècle, l'image de la Vierge Hodigitria de Smolensk, que possède le monastère de la Trinité, près de Moscou, et dont le cadre porte les figures des donateurs Constantin Acropolite et Marie Comnène (fin du *xiii^e* siècle). C'est du *xiv^e* siècle certainement (vers 1363) que date, ainsi que le prouve sa dédicace.

1. Kondakof, *Iconographie de Jésus-Christ*, pl. I et 1.

2. *Ibid.*, pl. a. Une autre image de la Sainte-Face, que Kondakof date du *xiii^e* ou *xiv^e* siècle, se trouve à Gènes, à l'église de Saint-Barthélemy.

le beau Christ en buste du musée Alexandre III à Pétersbourg¹. Le même musée conserve également un fragment de panneau représentant les saints Philippe, Théodore Tiron et Démétrius;



Fig. 400. — Icône du Christ à Saint-Clément d'Ochrida (d'après Kondakof, *Macédoine*).

Likhatcheff, qui le date du XIII^e ou XIV^e siècle, estime que c'est peut-être l'objet le plus intéressant de cette collection.

Ochrida. — Une série de belles icônes, appartenant pour la plu-

1. Kondakof, *Iconographie de Jésus-Christ*, pl. V et 3; Millet, *Dédicace d'icône* (BZ., XV, 1906) Une image de la Madone en buste, tournée vers la gauche dans une attitude de prière, a été signalée au dôme de Freisingen. Elle semble, d'après l'inscription grecque qui l'accompagne, dater de la fin du XIII^e ou du commencement du XIV^e siècle (Durand, *loc. cit.*).

part au XIII^e ou au XIV^e siècle, a été signalée par Kondakof dans l'église de Saint-Clément d'Ochrida. Ce sont de grandes images, mesurant de 0,92 à 1,10 de haut, et qui très vraisemblablement reproduisent des icônes célèbres dans le monde byzantin. Au Christ



Fig. 401. — La Madone. Mosaïque portable (Chilandari);
(d'après Kondakof, Athos).

« sauveur des âmes » (ψυχωσώστης), belle et noble figure largement drapée, au visage doux et calme (fig. 400), fait pendant la Vierge ψυχωσώστρια, dont l'attitude rappelle la célèbre Madone d'Ivron: les deux panneaux datent du XIII^e ou XIV^e siècle. Puis c'est, de la même époque, la Madone Peribleptos, et deux belles icônes de la Vierge Hodigitria, dont la seconde ressemble fort à la Madone de Smolensk; et c'est enfin une Notre-Dame de la Passion, où l'enfant

divin jette un regard d'effroi sur l'ange qui lui présente les instruments de son futur supplice. Toutes ces figures, couvertes de riches revêtements d'argent, également du *xiv^e* siècle, parées de nimbes à l'ornementation élégante, sont pour la plupart d'un style sévère et dur. Seules les icones du Sauveur et de la première Hodigitria sont d'un art plus vivant et plus souple, qui correspond bien aux tendances nouvelles du *xiv^e* siècle.

Icones en mosaïque. — Parfois, comme à l'époque antérieure, certaines de ces images étaient exécutées en mosaïque. Au couvent de Chilandari, on conserve ainsi une icône de la Vierge Hodigitria, qui semble du *xiv^e* siècle (fig. 401); elle se détache sur un fond d'or; son visage, très modelé, porte sur les joues des plaques rouges; les ombres sont d'un ton gris bleu. Une mosaïque presque semblable, du *xiii^e* ou *xiv^e* siècle, a été signalée à Eregli, dans l'église de Saint-Georges ¹.

On voit par cette revue des monuments, où je n'ai point compris les Madones, datées avec une imprécision absolue, des églises italiennes, et de Rome en particulier, combien nous sommes encore mal informés du développement de la peinture d'icones. Cette peinture a-t-elle, comme on l'a pensé, exercé au *xiv^e* siècle une influence sur la fresque, et lui a-t-elle fourni des modèles? Il se peut. En tout cas les fresquistes de la Peribleptos à Mistra, comme les peintres serbes de la fin du *xiv^e* siècle, ont transporté dans l'art monumental les procédés de la peinture d'icones. Il est probable en revanche que celle-ci, si nous la connaissions par d'autres monuments que ces figures du Christ ou de la Vierge fixées par une longue tradition, nous apparaîtrait, comme tout l'art de la Renaissance byzantine, curieuse de pittoresque, de mouvement et de vie, et hardiment coloriste.

II

LES MINIATURES ²

Les manuscrits profanes. — Si l'on examine la liste des manuscrits illustrés du *xiv^e* et du *xv^e* siècle, que possède la Bibliothèque

1. Strzygowski, *Die Kathedrale von Herakleia*.

2. Kondakof, *Hist. de l'art byzantin*, Paris, 1886; Bordier, *Description des peintures des manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1883.

nationale, on constate un fait assez remarquable : plus du tiers de ces manuscrits renferment des ouvrages d'auteurs profanes, Hippocrate et Dioscoride, Euclide et Aristote, Eschyle et Euripide, Libanius et Oppien, sans parler des traités de médecine, de science ou d'astrologie. Il semble bien que l'époque des Paléologues ait eu, sous l'influence de l'humanisme, un goût très marqué pour les œuvres de l'antiquité grecque, et spécialement pour celles de l'hellénisme alexandrin ; et pareillement ce réveil des influences classiques se manifesta dans l'illustration des manuscrits. On a dit pré-



Fig. 402. — Le départ pour la chasse. Miniature du manuscrit d'Oppien (Bibl. Nationale).

cédemment, en parlant de l'iconographie nouvelle du xiv^e siècle, quelle place y occupèrent les motifs alexandrins remis en honneur : les miniatures, comme les fresques, s'inspirèrent du goût hellénistique. Elles ont un caractère anecdotique et profane, elles sont traitées comme de véritables scènes de genre, dans un style pittoresque et réaliste.

Le goût hellénistique. — Que l'on considère par exemple le Théocrite (Gr. 2832), qui date du milieu du xiv^e siècle, et qui est une copie évidente d'un original plus ancien : Dosiadès présentant l'Autel à Apollon, Théocrite offrant la Flûte à Pan, sont des motifs purement alexandrins, directement inspirés des traditions de l'art antique ¹. Que l'on regarde le manuscrit des Cynégétiques d'Oppien (Gr. 2736), copie assez médiocre du même prototype que reproduisait au x^e siècle le manuscrit de la Marcienne. La large place que tiennent dans cette illustration du xv^e siècle les épisodes mytholo-

1. Omont, *Dosiadès et Théocrite* (Mon. Piot, XII, 1905).

giques montre bien quels étaient les goûts des humanistes du temps. Mais ce qui est plus remarquable, c'est la façon vivante et originale dont certains passages du texte ont été illustrés. La scène qui représente un personnage partant pour la chasse, précédé de ses serviteurs et de ses chiens, est une composition pleine de vérité et de charme (fig. 402). On y reconnaît le souci de copier le modèle d'après nature, et sans peine on distingue parmi les personnages le Grec aux traits droits et nobles, les Slaves aux yeux bridés, aux lèvres épaisses, à la barbe rousse épanouie. La même influence du milieu contemporain apparaît ailleurs encore ; on voit dans une des miniatures des Turcs traînant leurs victimes, dans une autre Médée en costume oriental.

Le même style et les mêmes tendances se rencontrent dans les manuscrits du roman de Barlaam et Joasaph, très populaire à cette époque (Iviron 453, commencement XIII^e siècle ; Paris, Gr. 1128, XIV^e siècle). On y observe un souci remarquable de la couleur locale dans les costumes, l'équipement, le paysage, une extrême variété des scènes animées et pittoresques. L'une d'elles en particulier est pleine d'esprit, de vivacité et de grâce. A l'occasion d'un passage où Barlaam enseigne à son disciple la haine du monde, le peintre a représenté ces mondains que condamne le saint. A une table richement servie trois jeunes gens, magnifiquement vêtus, sont assis autour d'une jolie jeune femme, habillée d'une robe rouge et or, et dont un bonnet d'or couvre les cheveux noirs flottants. C'est une scène toute familière, œuvre élégante d'un artiste de talent.

Les portraits. — Ainsi la vie réelle se mêle sans cesse aux souvenirs hellénistiques. Et ceci explique la grande place que tiennent, dans les miniatures de ce temps comme dans les fresques, les portraits. Dans l'Hippocrate de la Bibliothèque nationale (Gr. 2144), qui date de 1350, figure, en face du portrait de l'auteur, une image singulièrement vivante et sincère du grand-duc Alexis Apocaucos, en costume de cérémonie. Dans un manuscrit d'Oxford (bibliothèque du Collège de Lincoln, XIV^e siècle), une série de portraits de membres de la famille des Comnènes remplissent les douze premiers feuillets du *typicon* du monastère de Notre-Dame de Bonne-Espérance¹. Le Zonaras de la bibliothèque de Modène est illustré de toute une suite d'effigies impériales² ; le Codinus de la Bibliothèque natio-

1. Omont, *Portraits des Comnènes* (Rev. des Études grecques, 1904).

2. Lambros, 'Η εἰκονογραφία τῶν Βυζαντινῶν αυτοκρατόρων ἐν τῷ χειρογράφῳ τοῦ Ζωναρᾶ ἐν Μοδῆνῃ (Comptes rendus du Congrès international d'Athènes, 1905).

nale (Gr. 1783) contient des esquisses à la plume, d'exécution assez grossière, mais de style très expressif, représentant trois Paléologues et le patriarche de Constantinople Joseph ¹. Enfin, dans le Commentaire d'Aristote de Georges Pachymère (Bibl. impériale de Vienne, xiv^e siècle), on trouve, avec le portrait de l'auteur, les effigies des empereurs Michel et Andronic Paléologue.



Fig. 403. — Michel Rangabé associe au pouvoir Léon l'Arménien. Miniature du Skylitzès de Madrid (Coll. Hautes-Études, C. 869).

Assurément, dans certaines de ces figures, les qualités de la technique ne répondent guère aux intentions du peintre. Dans les portraits de Manuel Paléologue et de sa famille, tels qu'ils apparaissent dans un manuscrit de saint Denys l'Aréopagite, exécuté vers 1408 et aujourd'hui conservé au Louvre, et dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale (Gr. Suppl. 309), il n'y a plus guère ni mouvement ni vie. Seules les têtes, soigneusement dessinées, conservent quelque expression.

1. Lambros, *Εἰκόνες Ἰωάννου Η' τοῦ Παλαιολόγου καὶ πατριάρχου Ἰωσήφ* (Νέος Ἑλληνομνήμων, t. IV). Cf. Lambros, *Αἱ εἰκόνες Κωνσταντίνου τοῦ Παλαιολόγου* (*ibid.*, t. III).

Skylitzès ¹. — C'est de la même inspiration que procède une des œuvres les plus intéressantes qui nous restent de la miniature byzantine, le *Skylitzès* de la Bibliothèque nationale de Madrid. Dans ce manuscrit du ^{xiv}^e siècle, où l'on retrouve, ainsi qu'on l'a observé, comme un reflet des peintures d'histoire qui couvraient les murs des palais byzantins, près de 600 compositions illustrent le texte de cette chronique, qui va de l'année 811 au milieu du ^{xi}^e siècle. Plusieurs artistes, de talent inégal, ont travaillé à ce grand ouvrage, et on y distingue sans peine plusieurs mains. Au début, dans la portion du récit qui va jusqu'au règne de Basile I, on trouve des compositions sobres, remarquables par la vérité des figures et des



Fig. 404. — Couronnement de Monomaque et de Zoé. Miniature du *Skylitzès* de Madrid (Coll. Hautes-Études, C. 1260).

attitudes (fig. 403). Puis, jusqu'à l'assassinat de Nicéphore Phocas, viennent de grandes miniatures, d'un dessin plus grossier, d'une couleur plus trouble. Une troisième main, qui a illustré les règnes de Jean Tzimiscès et de Basile II, montre au contraire des qualités tout à fait supérieures, une exécution large, de la hardiesse et de la vivacité dans les poses, un réalisme singulier dans la représentation des types populaires. Sur les fonds généralement polychromes, d'un goût arabe, s'enlèvent de nombreux édifices, fantaisistes ou réels, qui encadrent les personnages (fig. 404).

La Bibliothèque Vaticane conserve une autre œuvre de la miniature historique et profane. C'est un épithalame en l'hon-

1. Kondakof, *Trésors russes*, Pétersbourg, 1896; de Beylié, *L'Habitation byzantine*, Paris, 1902. La série complète des miniatures se trouve dans les photographies de la Collection des Hautes-Études (B. 369-375 et C. 869-1277).

neur d'Andronic II Paléologue, composé vers la fin du XIII^e siècle ¹. Il est illustré de curieuses miniatures, représentant des cérémonies de la cour byzantine. L'exécution est médiocre : mais on y retrouve



Fig. 405. — Jean Cantacuzène présidant un concile. Miniature du manuscrit Gr. 1242 (Bibl. Nationale).

ce même goût du portrait et de la vie réelle qui est caractéristique des œuvres de ce temps.

On peut enfin rapprocher de ce genre d'illustration les intéres-

1. Strzygowski, *Das Epithalamion des Paläologen Andronikos II* (BZ., X. 1901).



Fig. 406. — Jean Cantacuzène empereur et moine. Miniature du manuscrit Gr. 1242 (Bibl. Nationale).

santes représentations de campagnes militaires qui décorent la Vie d'Alexandre, dans un manuscrit de Venise (Bibl. de S. Giorgio dei Greci, xiv^e siècle), et surtout le fameux manuscrit slavon du Vati-



Fig. 407. — La Transfiguration. Miniature du manuscrit Gr. 1242 (Bibl. Nationale).

can, renfermant la traduction bulgare de la chronique de Manassès. Cet ouvrage, qui date du milieu du xiv^e siècle, est illustré de curieuses miniatures, remarquables par la vivacité des mouvements, la variété des costumes, le pathétique. Les artistes ne semblent point avoir reproduit un type byzantin ; mais ils ont créé des compositions con-

formes aux habitudes et aux tendances artistiques de l'époque où ils vivaient.

Les manuscrits religieux. — Les manuscrits religieux du temps des Paléologues sont moins nombreux que les manuscrits profanes : il ne nous est parvenu du *xiv^e* siècle presque aucun manuscrit liturgique illustré avec luxe et talent. En tout cas, les rares œuvres de



Fig. 408. — Festin byzantin. Miniature du manuscrit de Job (Bibl. Nationale).

valeur de la miniature religieuse ne diffèrent aucunement par le style des ouvrages précédemment décrits. Dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale (Gr. 1242) qui fut, vers 1375, peint pour l'empereur Jean Cantacuzène, on trouve une représentation très vivante et très pittoresque du concile de 1351 (fig. 405) ; ailleurs, ce sont des portraits, aux têtes criantes de vie. Les épisodes sacrés y sont traités comme des scènes de genre, par exemple ce repas des anges, d'un tour si familier et d'une grâce si jolie, qu'on voit au-dessus de deux effigies de l'empereur (fig. 406). Seule, la composition qui représente la Transfiguration est d'une tenue plus noble (fig. 407) :

mais par la beauté des figures, la hardiesse des mouvements, l'admirable entente des couleurs, elle aussi porte la marque de l'époque. Elle est presque identique à la belle peinture qui représente le même thème à la Peribleptos de Mistra.

Dans d'autres manuscrits, ces tendances à un art familier et libre sont encore plus sensibles. Dans un manuscrit de Commentaires sur



Fig. 409. — Femmes brodant et tissant. Miniature du manuscrit de Job (Bibl. Nationale).

Job (Bibl. Nat., Gr. 135), daté de 1368 et œuvre d'un certain Manuel Tzykandilos, on trouve, malgré une exécution assez grossière et un dessin souvent médiocre, un style singulièrement expressif et vivant. Dans la pittoresque familiarité des scènes de festin (fig. 408), dans la représentation du paysage, dans les compositions qui montrent, soit les serviteurs de Job, soit des femmes brodant et tissant (fig. 409), on sent une recherche du naturel, un goût de l'observation, un amour du détail réaliste et même vulgaire, qui sont tout à fait caractéristiques.

*Le psautier serbe de Munich*¹. — Les Bulgares et les Serbes ont,

1. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters in München* (DAWW., t. 52), Vienne, 1906.

mieux que les Byzantins, conservé la tradition de la miniature religieuse : ils ont en particulier illustré fort richement le psautier, comme le montre un beau manuscrit serbe de la Bibliothèque de Munich.

Ce psautier, qui contient 149 miniatures (fig. 410, 411), disposées, les unes en pleine page, les autres en bordure dans le texte, a été exécuté, probablement pour un prince, vers la fin du xiv^e siècle. Il renferme, outre les psaumes, divers autres textes, en tête, des passages sur l'instabilité de la vie humaine, à la fin, la parabole du bon Samaritain, l'hymne Acathistos et une suite de six tropaires ; certains de ces textes sont accompagnés de miniatures que Strzygowski considère comme « absolument uniques en leur genre ». Aussi, bien qu'à première vue cette illustration semble se rattacher étroitement à l'art byzantin, le savant éditeur a-t-il cru y reconnaître une rédaction sensiblement différente de la rédaction byzantine ordinaire, et il l'a rattachée à un ancien prototype syrien, d'après lequel le manuscrit de Munich aurait été, vers la fin du xiv^e siècle, copié, sans doute dans le couvent serbe de Chilandari à l'Athos.



Fig. 410. — La Pentecôte. Miniature du psautier serbe de Munich (d'après Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*).

Si séduisante que soit cette hypothèse, elle est loin d'être démontrée¹, et l'on a fait voir par des arguments assez forts que la plupart

1. Diehl, *L'illustration du Psautier dans l'art byzantin* (Journal des savants, 1907) ; Millet, *Byzance et non l'Orient* (RA., 1908, I).

des traits qui distinguent le psautier de Munich sont empruntés précisément à cette iconographie nouvelle qui se forma au ^{xiv} siècle. A plus forte raison convient-il donc de faire de sérieuses réserves sur la théorie plus générale et plus sensationnelle que Strzygowski a déduite de sa



Fig. 411. — La Vierge parmi les docteurs. Miniature du psautier serbe de Munich (d'après Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*.)

première conjecture. Pour lui, non seulement l'art serbe procéderait, par l'intermédiaire de l'Athos, de l'art chrétien de Syrie, et ne devrait absolument rien à Byzance; mais l'art byzantin du ^{xiv} siècle lui-même ne serait autre chose, dans ses œuvres les plus remarquables, qu'une copie de lointains originaux syriens; et les hautes qualités d'originalité créatrice, qu'on se plaît à trouver dans cette prétendue Renaissance du temps des Paléologues, ne seraient qu'une simple apparence, due uniquement à la valeur éminente des prototypes que des copistes attentifs ont reproduits. Tout ce qui a été dit précédemment de l'art de cette époque contredit, il faut bien le dire, cette hypothèse retentissante. Et aussi bien,

par sa technique autant que par son iconographie, le psautier de Munich lui-même montre les caractères essentiels de cet art byzantin dont on voudrait l'exclure. C'est une œuvre d'une exécution assez libre, d'un coloris vigoureux et éclatant. « Besnard, écrit Strzygowski, ne ferait pas contraster plus vivement les rouges, les

bleus et les violets. » Ainsi les Slaves surent s'approprier l'impressionnisme byzantin.

Assurément, dans les œuvres de la miniature qui viennent d'être passées en revue, on sent des traces incontestables de décadence. Le dessin est souvent médiocre, hâtif et négligé, les couleurs plates, l'exécution grossière. Peu d'idées, traduites par un barbouillage souvent enfantin : c'est par cette définition dédaigneuse que Kondakof caractérise l'illustration des manuscrits dans cette dernière période ¹. Il ne faut point exagérer la sévérité de ce jugement. Sans doute le temps est passé des éditions somptueuses, magnifiquement enluminées ; sans doute l'illustration des manuscrits a pris un caractère de plus en plus populaire. Quelques œuvres d'une réelle beauté tranchent pourtant sur la médiocrité générale ; et si, par sa nature, la miniature, plus tentée de s'attacher aux modèles anciens, peut sembler moins novatrice peut-être que d'autres formes d'art, on n'y rencontre pas moins, au total, les qualités essentielles de la Renaissance du xiv^e siècle, le pittoresque, le mouvement et la vie.

1. Kondakof, *Hist. de l'art*, II, 169, 171.

CHAPITRE V

LES TISSUS

Vêtements ecclésiastiques. Voiles eucharistiques. Epitaphios de Salonique.

On sait quelle fut au moyen âge la renommée des étoffes byzantines, et comment elles furent l'un des éléments principaux du luxe byzantin, soit pour la décoration des palais, soit pour l'habillement des grands personnages. L'Église également s'en servit volontiers pour rehausser la splendeur de ses cérémonies. Les anciens inventaires mentionnent, à côté des icones et des orfèvreries, nombre de précieuses étoffes historiées ou brodées, vêtements ecclésiastiques, nappes d'autel, voiles eucharistiques servant à couvrir la patène ou le calice, ou encore communs aux deux vases sacrés. Beaucoup de ces riches tissus ont naturellement péri. Pourtant à l'Athos, en Macédoine, en Roumanie, en Bukovine, en Russie, et dans quelques collections privées d'Occident, il subsiste d'intéressants monuments de cet art ; et si beaucoup d'entre eux datent seulement du xvi^e et du xvii^e siècle, en revanche quelques pièces plus anciennes, vraiment belles, sont des œuvres remarquables de la Renaissance byzantine¹.

Vêtements ecclésiastiques. — Ce sont d'abord des vêtements ecclésiastiques. Les uns sont faits de soieries portant des dessins tissés dans l'étoffe : le musée Kestner à Hanovre possède un tissu de cette sorte, du xiii^e siècle (fig. 412), où, sur le fond pourpre de la soie, se détachent des chevaux ailés au milieu de feuillages². La plupart, exécutés dans une technique qui semble avoir été très en vogue à cette époque, sont en soie richement ornée de broderies. On peut citer, comme exemples de ce genre de travail, un *epitrachelion* du xv^e siècle, conservé à Esphigmenou, et décoré de médaillons enfermant des bustes de saints, les deux « saccos » de Photius à Moscou,

1. Outre les ouvrages cités au cours du chapitre, on consultera pour l'ensemble : Farcy, *La broderie du XI^e siècle à nos jours*, Angers, 1890 ; Lessing, *Die Gewebesammlung des K. Kunstgewerbe-Museum*, Berlin, 1900 et suiv. ; Migeon, *Les arts du tissu*, Paris, 1909.

2. Lessing, *loc. cit.*, livr. 10.

qui remontent au début du xv^e siècle, et surtout la fameuse « dalmatique de Charlemagne », que l'on voit dans la sacristie de Saint-Pierre de Rome.

Il est à peine besoin de dire que cette broderie n'a rien à faire avec Charlemagne ; elle date du xiv^e siècle ou plutôt du commencement du xv^e¹, et c'est, comme le prouvent les inscriptions grecques

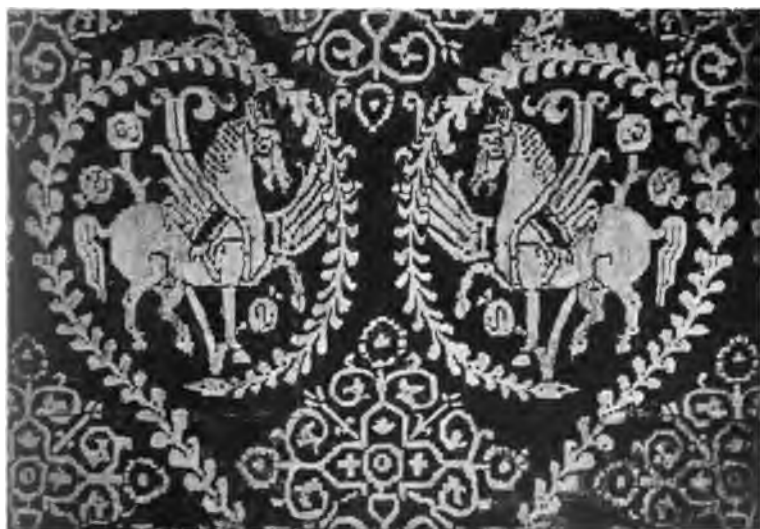


Fig. 412. — Tissu de soie (Hanovre, Musée Kestner), d'après Lessing.

qui y sont tracées, une œuvre certaine de l'art byzantin. Elle est tout à fait remarquable. Sur une étoffe de soie bleu foncé, des broderies sont exécutées en argent et en or. Sur le dos du vêtement est représentée la Transfiguration, qui rappelle de façon frappante la peinture de la Peribleptos de Mistra et la miniature du manuscrit de Cantacuzène, où le même thème est figuré : c'est la même souplesse des mouvements, la même vérité dans les attitudes, le même art libre et pittoresque, sincère et vivant. Sur les épaulières, la Communion des Apôtres est brodée en deux épisodes. Sur le devant enfin (fig. 413), le Christ Emmanuel, « la résurrection et la

1. Migeon, *loc. cit.*, p. 106, l'attribue encore au x^e ou xi^e siècle. Cela n'est plus soutenable. Cf. Dobbert, dans *Repert. f. Kunstwissenschaft*, t. XV.

vie », comme le nomme l'inscription, est assis dans une gloire ; à ses côtés, se trouvent la Vierge et le Prodrome ; autour de lui des anges sont groupés ; à ses pieds passe une procession de rois, de patriarches, d'évêques, de moines, de religieuses. Au bas du médaillon où est



Fig. 413. — Dalmatique dite de Charlemagne (Phot. Alinari).

enfermée cette grande scène qui rappelle « la seconde venue du Christ », on voit le bon larron et Abraham tenant une petite figure dans son sein. Ici encore l'ensemble de la composition, l'effet très décoratif qu'elle produit, et en particulier la grâce des anges, font penser aux fresques de Mistra ; et surtout le coloris harmonieux et éclatant montre que les artistes qui dirigèrent les brodeuses appartenaient à la même école.

Voiles eucharistiques. — Des qualités semblables se rencontrent dans les broderies qui décorent les voiles eucharistiques. Dans la collégiale de Castell'Arquato (province de Plaisance), on conserve deux



Fig. 414. — Communion des apôtres. Tissu de soie (Castell'Arquato), d'après Munoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*.

carrés de soie, à fond rouge, brodés d'or et de fil bleu, et qui portent des inscriptions grecques. On y voit représentée en deux épisodes la Communion des Apôtres (fig. 414), un sujet qui, traité depuis le ix^e siècle dans les miniatures et les mosaïques, était, on l'a vu, dans les églises du xiv^e siècle, l'objet d'une particulière prédilection. C'est à cette date précisément que se rapportent ces étoffes : elles furent offertes à la collégiale par un patriarche d'Aquilée, qui mourut en

Manuel d'Art byzantin.

1314¹ ; et elles présentent, dans la composition, la pittoresque variété, dans les fonds, le décor architectural qui caractérisent les ouvrages de ce temps. Des étoffes à sujet semblable se rencontrent au couvent de Rossikon, à l'Athos (étoffe portant l'inscription ἡ μετρίδου, et une autre inscription en slave, xv^e siècle) et à Saint-Clément d'Ochrida (xv^e ou xvi^e siècle). Au couvent de Chilandari, à l'Athos, on conserve d'autre part un voile d'autel, où le Christ, debout entre deux anges, bénit saint Basile et saint Jean Chrysostome : une inscription serbe donne la date de 1399. Enfin, à Ochrida, dans le trésor de Saint-Clément, deux tissus représentent la Présentation de la Vierge et la Crucifixion ; tous deux portent des inscriptions grecques et le second date du xiv^e ou xv^e siècle. Ces petits panneaux brodés, figurant les fêtes chrétiennes, encadraient souvent la composition centrale des grands voiles eucharistiques, qu'on nommait « aër » ou « épitaphios ».

*Épitaphios de Salonique*². — Ces voiles, que l'on portait à la suite des dons, au moment de la « grande entrée », étaient appelés « épitaphios », parce qu'ils portaient d'ordinaire l'image du Christ mort et symbolisaient le linceul du Sauveur. La composition qui y est représentée se rencontre dès le xii^e siècle sur un émail du reliquaire Stroganof, où auprès du Christ mort et couché se tiennent deux anges inclinant des éventails vers le cadavre. A mesure que le temps marche, ce thème initial se développe et se complique par de successives additions. Aux deux anges debout s'ajoutent des anges pleurant sur le cadavre du Seigneur (Salonique), puis la Vierge et saint Jean (Bucarest), puis les Saintes Femmes (Chilandari) ; et dans cette série de modifications, on peut constater une recherche croissante du pathétique, qui s'accorde bien avec les tendances générales de l'art du xiv^e et du xv^e siècle.

Il nous reste une suite assez nombreuse de monuments de cette catégorie. Le plus ancien est celui de Saint-Clément d'Ochrida (fig. 415), qui fut offert à cette église, ainsi que le marque une inscription grecque, par l'empereur Andronic II Paléologue (fin xiii^e, commencement xiv^e siècle)³. C'est une belle soierie de couleur cramoisie, où l'or ne tient aucune place ; deux anges vêtus en diacres et tenant des

1. Munoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Rome, 1906, p. 130 et suiv.

2. Le Tourneau et Millet, *Un chef-d'œuvre de la broderie byzantine* (BCH., XXIX, 1905) ; Kon dakof, *Macédoine*, Pétersbourg, 1909.

3. Kondakof, *Macédoine*.



Fig. 415. — Épitaphios d'Ochrida (d'après Kondakof, *Macédoine*).

éventails s'inclinent vers le Christ mort; aux angles du tissu figurent les symboles des quatre évangélistes. La série se continue par les broderies serbes ou moldaves de Bucarest (1396), où l'étoffe est un



Fig. 416. — Epitaphios de Salonique (Phot. Le Tourneau).

satins de pourpre violette, du couvent de Poutna en Bukovine (1405 et 1427), de Chilandari (xiv^e ou xv^e siècle), que décore une inscription serbe, et de Soutchavitza en Moldavie (1490), par les tissus russes de Souzdal (entre 1410 et 1425, aujourd'hui au musée historique de Moscou), où de nombreuses petites scènes à fond blanc encadrent la composition centrale sur fond ponceau, de Novgorod (milieu xv^e siècle), où l'étoffe est un satin bleu, par d'autres encore

qu'on rencontre à Jaroslav (1539), à Dionysiou de l'Athos (1545), etc. ¹. Mais, entre tous ces voiles, il en est un particulièrement remarquable : c'est l'épithios de Salonique, véritable chef-d'œuvre de la broderie byzantine au xiv^e siècle.

Celui-là est un tissu de luxe. Au satin rouge, bleu ou violet, employé d'ordinaire, on a préféré, pour le fond, une broderie d'or assez lâche. Les personnages principaux sont vêtus d'or, rehaussé par quelques taches d'argent ; les autres sont habillés de vert, qu'animent des reflets changeants, jaunes, bleus et violets. Trois sujets décorent l'épithios. Au centre, c'est l'image du Christ mort, au-dessus duquel s'inclinent deux anges tenant des éventails, et vers qui descendent deux anges pleurant, comme dans la Crucifixion ou la Descente de croix ; les symboles des évangélistes occupent les quatre angles. Des deux côtés de ce motif central prennent place les deux épisodes de la Communion des Apôtres (fig. 416).

C'est au milieu du xiv^e siècle qu'il faut rapporter cette belle pièce, d'un art absolument supérieur. On y remarquera non seulement l'ordonnance qui, dans les scènes de la Communion, a substitué à la file traditionnelle des apôtres des groupes harmonieux et vivants, mais davantage encore la vérité des attitudes, la souplesse des mouvements, l'expression des visages. On y observe des contrastes surprenants. D'une part, la tête du Christ est d'un dessin vigoureux, d'un type individuel un peu rude, les apôtres ont des traits robustes et populaires, qui ne gardent plus rien de la distinction idéale des figures de Daphni. On sent ici un art tout sincère, s'efforçant d'exprimer la vie. Et à côté de ces personnages, il y a dans les anges, dans celui surtout qui est le symbole de saint Matthieu, une élégance, un charme infinis. Et ce curieux mélange de réalisme et de grâce se traduit par la plus savante harmonie des couleurs. « Les draperies vertes aux reflets changeants des apôtres prolongent la note chatoyante des quatre symboles à travers l'ornement rouge, en forme de lignes brisées, d'une mince bande d'or, tandis qu'aux extrémités les ors et les argents du Christ et des anges brillent comme un rappel du motif central ². »

L'épithios de Salonique est, dit Kondakof, « une œuvre d'une beauté et d'une régularité de dessin sans précédent parmi les tissus ; rien d'outré, aucune sécheresse dans les mouvements, tout est exé-

1. Kondakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos*, 258 suiv.

2. Le Tourneau et Millet, *loc. cit.*, 262.

cuté encore dans le style antique ». Ce sont les mêmes qualités que l'on retrouve dans les mosaïques de Kahrié, dans les peintures de Mistra, dans les fresques serbes de Nagoritcha, de Gratchanitsa ou de Stoudénitsa. Ainsi tout se tient étroitement dans cet art byzantin du xiv^e siècle. Partout c'est le même souci de regarder la nature et la vie, le même contraste de réalisme et d'élégance, le même effort d'innovation, qui se traduit par le pittoresque de la composition et la rare science du coloris. Partout, à Constantinople comme à Mistra, en Serbie comme en Russie, peintures et broderies nous montrent, au xiv^e et au xv^e siècle, l'éclosion d'un même art. C'est là un fait précis et singulièrement intéressant : car il s'accorde mal avec l'hypothèse qui ne voit dans tous ces ouvrages que la copie de modèles anciens. Loin de s'immobiliser en une stérile décadence, l'art byzantin du xiv^e siècle a su revivre en une suprême et originale renaissance.

CHAPITRE VI

LA SCULPTURE ET L'ORFÈVRERIE

I. La sculpture. L'ivoire et le bois. — II. Les arts du métal. Le bronze.
L'orfèvrerie.

I

LA SCULPTURE

C'est un fait digne de remarque que, dans cette dernière période de l'art byzantin, la sculpture, elle aussi, semble s'être réveillée un peu de sa longue torpeur. On a signalé précédemment déjà la place que la décoration sculptée occupe à la façade et à l'intérieur des églises et montré quelles qualités d'art ornemental persistent dans des monuments comme le ciborium de Kahrié-djami ou l'ambon de Sainte-Sophie d'Ochrida. Peut-être y a-t-il, dans cette renaissance inattendue de la plastique, quelque influence d'Occident : cela paraît certain tout au moins pour plusieurs églises serbes, dont la décoration sculptée est tout italienne.

L'ivoire et le bois. — A défaut de l'ivoire, dont le travail, si florissant jadis, semble maintenant assez négligé (tout au plus s'applique-t-on au xv^e siècle à copier médiocrement certains ivoires anciens)¹, la sculpture sur bois paraît avoir trouvé faveur chez les Byzantins du xiii^e au xv^e siècle. A l'église de Saint-Nicolas d'Ochrida, on remarque des portes en bois d'un assez beau style (fig. 417), où des saints guerriers à cheval apparaissent parmi des représentations d'animaux et de centaures, et où l'on constate un curieux mélange de motifs orientaux et de souvenirs mythologiques. Kondakof date ces bas-reliefs du xiii^e ou xiv^e siècle². Mais, à côté de ces ouvrages

1. C'est le cas d'un triptyque en ivoire de la Bibliothèque Vaticane, copie du triptyque Harbaville exécutée au xv^e siècle (Molinier, *Hist. générale des arts appliqués à l'industrie*, t. I, *les Ivoires*, p. 104-105. Cf. Munoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, p. 103 suiv., qui le croit plus ancien) et d'un autre triptyque, dont les fragments sont conservés à la Bibliothèque Casanatense de Rome, et qui s'inspire du même modèle (Munoz, *ibid.*, 109 suiv.). Une stéatite du xvi^e ou xv^e siècle, représentant les douzes fêtes, se trouve à Vatopédi.

2. Kondakof, *Macédoine*, 236 suiv.

encore considérables, les artistes byzantins du xiv^e et du xv^e siècle semblent surtout avoir pris plaisir à la sculpture minuscule sur bois. Jean Eugenikos, dans une de ses *ἐκφράσεις*, nomme expressé-



Fig. 417. — Portes de bois à Saint-Nicolas d'Ochrida
(d'après Kondakof, *Macédoine*).

ment, à côté des icônes, les œuvres d'art que les artistes sculptent sur des bois précieux, et il ajoute que « l'art de sculpter des reproductions aussi nettes des choses sur une petite surface, de sorte que l'on ne sait plus ce qu'on doit admirer davantage, l'extraordinaire

finesse du travail ou le soin avec lequel est rendue la nature de chaque chose, devra sûrement paraître un très grand raffinement ».

On voit par ce passage que les sculpteurs sur bois s'appliquaient surtout à traiter leurs sujets dans un style réaliste et pittoresque; c'est ce qui ressort également de la description que le même Jean Eugénikof a faite d'un de ces petits ouvrages, où étaient représentés au naturel toutes sortes d'animaux dans un paysage. La sculpture sur bois s'appliqua aussi aux objets religieux, et elle a produit en particulier ces croix, dont les plus anciennes remontent peut-être au XIII^e siècle, et qu'on rencontre fréquemment à l'Athos, aux Météores et ailleurs. Mais la chronologie de ces petits monuments est jusqu'ici fort mal établie, et beaucoup ne datent que de la fin du XVI^e ou du XVII^e siècle.

II

LES ARTS DU MÉTAL

Le bronze. — Jusqu'à la fin du XIV^e et au commencement du XV^e siècle, les Byzantins ont connu l'art de fondre des portes de bronze. Celles de l'église de Vatopédi (fig. 418), qui datent de ce temps, ne sont point sans mérite: deux plaquettes, d'un travail élégant, représentant en relief les personnages de l'Annonciation, y prennent place parmi des panneaux décorés d'un fin réseau d'ornements damasquinés, où l'on remarque en particulier des griffons et des aigles à deux têtes inscrits dans des médaillons. D'autres portes du même style et de la même époque ont été signalées au monastère de Slieptché, près de Monastir: des heurtoirs en forme de têtes d'animaux s'y détachent parmi des ornements¹.

*L'orfèvrerie*². — Enfin les orfèvres byzantins montrent encore au XIV^e siècle une réelle habileté, soit qu'ils exécutent des ouvrages en métal repoussé, soit qu'avec un art plus savant ils combinent l'argent et les émaux. C'est surtout dans les trésors des couvents de l'Athos et des églises de Géorgie qu'on trouve un certain nombre de pièces

1. Kondakof, *Athos*, 238 suiv.; Milioukof, *Antiquités chrétiennes de Macédoine* (IIR., IV, 1899).

2. Kondakof, *Monuments de l'art chrétien à l'Athos; Macédoine*; Perdrizet et Chesnay, *La métropole de Serrès* (Mon. Piot, X, 1904); Kondakof et Tolstoï, *Antiquités russes*, t. IV; Likhatcheff, *Matériaux pour l'histoire de l'iconographie russe*.

assez remarquables de leur art. La plus belle est sans doute, à Vato-



Fig. 418. — Vatopédi. Portes de bronze (d'après Kondakof, *Athos*).

pédi, la coupe de jaspe de Manuel Paléologue (commencement xv^e siècle), montée sur un pied d'argent doré décoré d'émaux, et dont les

anses élégantes sont formées par deux dragons d'une merveilleuse souplesse (fig. 419). On citera également, au Protaton de Karyès et à Vatopédi, des croix recouvertes d'une fine ornementation en filigrane d'argent doré, au milieu de laquelle prennent place de petits bas-reliefs ou parfois des émaux; à la métropole de Serrès, un éventail liturgique en argent (xiv^e-xv^e siècle), décoré d'émaux qui représentent le Christ et les symboles des évangélistes; à Saint-Clément d'Ochrida, une reliure d'évangélaire en argent repoussé (xiv^e siècle), figurant la Crucifixion, et où l'on remarque deux anges volant, portant dans leurs bras les



Fig. 419. — Coupe de Manuel Paléologue (Vatopédi)
(Coll. Hautes-Études, C. 190).

petites images de l'Église et de la Synagogue, si fréquentes dans l'art occidental; l'ouvrage est signé d'un certain Nicolas Andronic Phronimachos. Ailleurs, c'est un reliquaire, en forme d'église à coupoles ajourées (Dionysiou). Mais surtout les orfèvres se sont attachés à décorer les icones, en exécutant pour elles des encadrements, des plaques de revêtement et des nimbes d'un art souvent remarquable.

Les orfèvreries qui parent les icones de Saint-Clément d'Ochrida, et que Kondakof attribue pour la plupart au xiv^e siècle, sont particulièrement dignes d'attention. Le fond de la plaque est généralement couvert d'un élégant décor ornemental, entrelacs fleurrés, arabesques, feuilles d'acanthe, qu'un émail vert, bleu ou noir fait ressortir. Dans le cadre, parmi des ornements du même style et des cabochons également émaillés, des plaquettes en métal repoussé représentent des apôtres en buste, des prophètes, des saints, parfois aussi l'image des donateurs de l'icone, le tout traité dans la pure tradition byzantine, avec beaucoup de largeur et d'accent. Enfin des nimbes en relief, ornés de cabochons et d'entrelacs, entourent les figures. On rencontre à l'Athos aussi des orfèvreries du même style. A Vatopédi, autour d'une icône de l'Hodigitria d'époque plus

récente, un cadre du XIII^e ou du XIV^e siècle montre, parmi des ornements guillochés, dix bas-reliefs représentant les fêtes chrétiennes : le fond de la plaque et les nimbes sont relevés d'émail vert. A Vatopédi également, des cadres du même genre, mais où se mêlent aux ornements des figures en buste d'anges, de saints et d'apôtres, décorent les deux grandes icônes de la Vierge et de la Trinité (XIII^e-



Fig. 420. — Nimbe d'icône en argent doré (Vatopédi, (Coll. Hautes-Études, C. 191).

XIV^e siècle) et une image de l'Annonciation (XIV^e-XV^e siècle). C'est dans le même style que sont traités les figures de saints et les représentations des fêtes qui, à Vatopédi encore, garnissent le cadre des mosaïques portatives de sainte Anne (XIV^e-XV^e siècle) et de la Crucifixion (XIII^e-XIV^e siècle), les revêtements de la grande icône des archanges Michel et Gabriel qu'on conserve au monastère de Djoumati en Géorgie (XIV^e siècle), et ceux de l'image de la Madone de Smolensk, au couvent de la Trinité près de Moscou, où sont figurés au repoussé les donateurs Constantin Acropolite et Marie Comnène (fin XIII^e, commencement XIV^e s.). Enfin, à Vatopédi, un nimbe d'icône du XV^e siècle (fig. 420) montre un travail d'ornement assez délicat.

On trouverait aisément à citer d'autres monuments de l'orfèvrerie pour cette période. Ceux qui ont été signalés suffisent à montrer quelle habileté technique, quelle virtuosité conservaient encore, surtout dans l'ornementation, les artistes qui travaillaient le métal. Dans l'ensemble pourtant, et si l'on met à part un petit nombre d'œuvres vraiment remarquables, il y a ici décadence évidente par rapport à la brillante floraison du XI^e et du XII^e siècle. C'est qu'au développement de ces arts de luxe la misère des temps était singulièrement funeste. C'est pourquoi, tandis que la fresque, l'icône et la broderie ont occupé de vrais artistes, le travail des matières riches, les techniques difficiles ou patientes, ivoires, émaux, orfèvrerie, ont été peu à peu abandonnés. Dans le grand mouvement de renaissance qui marque la dernière évolution de l'art byzantin, c'est dans ces arts mineurs qu'il y a assurément le moins d'originalité créatrice.



CONCLUSION

Au terme de ces longues études sur l'art byzantin, il faut résumer brièvement les traits essentiels et caractéristiques de son histoire.

Il naquit au moment où le christianisme triomphant réclamait des formes d'art nouvelles, au moment aussi où le réveil des vieilles civilisations indigènes contenait et refoula dans tout l'Orient l'essor longtemps victorieux de l'hellénisme. En conséquence, et bien qu'il demeurât essentiellement l'héritier et le continuateur de la tradition grecque classique, le nouvel art chrétien dut énormément aussi aux influences orientales. C'est la combinaison de ces éléments divers qui fit son originalité propre ; c'est ce mélange de deux esprits différents, de deux traditions rivales, qui introduisit dans l'art byzantin ce mélange de libre fantaisie et d'immobilité solennelle qui fut, aussi longtemps qu'il dura, un de ses caractères les plus remarquables.

Les découvertes de ces dernières années nous ont révélé la merveilleuse floraison d'art qui, entre le iv^e et le vi^e siècle, s'épanouit en Syrie, en Égypte, en Asie Mineure, dans les grandes villes hellénistiques pénétrées par l'esprit du vieil Orient. On ne saurait assez dire tout ce que Byzance dut à ce puissant mouvement artistique ; mais ce qu'il faut dire aussi — et on n'y saurait insister trop fortement — c'est que le point où ces influences diverses se rencontrèrent, se coordonnèrent, se combinèrent, ce fut Constantinople. Et voilà pourquoi le nouvel art chrétien d'Orient s'appelle légitimement l'art byzantin.

Au vi^e siècle, cet art créa un chef-d'œuvre d'architecture : Sainte-Sophie, merveille de science et d'audace, œuvre incomparable, où se réalisa avec une prodigieuse ampleur la forme caractéristique de la construction byzantine, la coupole. Dans ce monument type, l'art byzantin manifesta en même temps ce goût et ce sens de la décoration, qui demeurera toujours désormais une de ses préoccupa-

tions essentielles; et ici encore, pour satisfaire ces aspirations. cet art sut être créateur. Rome avait employé la mosaïque pour couvrir le sol de pavements multicolores; Byzance la redressa le long des murailles et en fit le plus somptueux des revêtements. La mosaïque fut un des moyens d'expression les plus caractéristiques de l'art byzantin; et les monuments de cette période, Saint-Démétrius de Salonique, Saint-Apollinaire-Neuf ou Saint-Vital de Ravenne, attestent magnifiquement le puissant effet décoratif qu'elle sut produire par un petit nombre de tons simples et éclatants.

Dès ce moment enfin l'art byzantin, dans les manifestations de l'art religieux comme dans celles de l'art profane, se révélait tout ensemble comme un art de luxe et comme un art officiel. Le style historique et monumental y remplaçait chaque jour davantage le style pittoresque; l'influence de l'Église qui l'employait y introduisait une croissante uniformité. Pourtant cet art n'oubliait point — les miniatures et les ivoires de ce temps le montrent — les traditions charmantes de l'art hellénistique; il ne perdait point surtout ce contact avec la nature et la vie, qui permet à un art de se renouveler.

Et en effet il se renouvela. La révolution iconoclaste, tout en lui portant des coups sensibles, l'arracha à sa torpeur commençante et lui infusa une fraîcheur et une vie nouvelles. La période qui va du ix^e au xi^e siècle fut pour l'art byzantin un second âge d'or, où le goût renaissant de l'art antique et profane, se mêlant aux goûts de décoration et de luxe qu'entretenait l'influence de l'Orient, produisit d'exquises merveilles.

Sans essayer d'imiter l'incomparable modèle de Sainte-Sophie, les architectes, sur le thème de la coupole, brodèrent d'ingénieuses et charmantes fantaisies; ils donnèrent à l'extérieur de leurs édifices la parure polychrome qui déjà en décorait l'intérieur. Les Saints-Apôtres et la Nouvelle-Église furent pour le ix^e siècle ce que Sainte-Sophie avait été pour le vi^e; et Saint-Marc de Venise, qui reproduit le premier de ces monuments, nous montre, avec le magnifique revêtement de ses marbres et de ses mosaïques d'or, toute la splendeur de l'art byzantin à son apogée.

Dans tous les domaines de l'art, ce fut une semblable floraison. Des mosaïques comme celles de Daphni, des miniatures comme celles du Psautier ou du Grégoire de Nazianze peuvent compter parmi ce que Byzance nous a laissé de plus parfait; et les soieries somptueuses aux nuances de pourpre et d'or, les ivoires délicates-

ment ouvragés, les émaux où la technique la plus savante s'unit aux plus chatoyantes couleurs, donnent une impression inoubliable de luxe raffiné et d'élégance rare. Et sans doute il arrive que, dans les plus belles œuvres de cet art, où subsiste presque intacte la pure tradition classique, l'influence de l'Orient mette parfois quelque raideur ; qu'à l'art impérial, plus libre, plus profane, se substitue assez vite un art religieux, plus attaché aux traditions du passé et aux enseignements de l'Église ; qu'enfin, comme dans tout art de luxe, la matière vaille souvent autant et plus que le travail, et que l'artiste ne soit qu'un artisan. Il n'importe. Cet art byzantin du second âge d'or n'a point perdu le sens de la vie ; s'il sacrifie beaucoup à la tenue, à la discipline, au respect de la tradition qui se fixe par l'iconographie, il n'a point renoncé à tout effort créateur. On y sent une évidente recherche du pittoresque, du mouvement, de l'expression, une observation aiguë, souvent réaliste, de la vie et du milieu contemporain, une incessante volonté de se renouveler ; on y trouve enfin un goût et un sentiment de la couleur qui sont une des nouveautés les plus caractéristiques de ce temps. Ainsi une évolution se dessine, qui transforme cet art et l'achemine vers des voies nouvelles : la Renaissance du xiv^e siècle en sortira.

Sur l'empire décadent des Paléologues l'art mit en effet un dernier rayon de gloire. Dans les mosaïques de Kahrié-djami comme dans les fresques de Mistra, dans les chefs-d'œuvre de la broderie comme dans les plus anciens monuments de la peinture athonite, s'épanouissent toutes les grandes et charmantes qualités que faisait pressentir l'art du xi^e siècle. C'est, dans la composition plus souple, un tour plus pittoresque, une émotion plus tendre, un mouvement plus vivant et plus vrai, et comme un retour à l'antique tradition des scènes de genre hellénistiques ; c'est, dans l'exécution, un coloris savant, harmonieux, d'une technique tout « impressionniste ». Et ce n'est point un médiocre éloge pour les maîtres qui illustrèrent cette dernière évolution de l'art byzantin, que leurs œuvres aient semblé comparables aux meilleurs ouvrages des primitifs italiens.

Au total, pourtant, dans tout cet art byzantin, on rencontre peu d'œuvres de maîtrise véritable ; et, en dehors de quelques rares monuments d'une qualité tout à fait supérieure, cet art, pour parler franc, intéresse plus qu'il n'émeut. Il y aurait pourtant quelque injustice à juger l'art byzantin d'après cette simple constatation. D'abord, beaucoup des œuvres qu'il a produites ont péri, monuments de l'architecture, de la peinture, de l'orfèvrerie, et parmi elles il en

était certainement de remarquables. On a justement remarqué que, si Mahomet II avait détruit Sainte-Sophie comme il détruisit les Saints-Apôtres, nous soupçonnerions à peine le génie créateur des architectes byzantins. De semblables accidents nous ont à coup sûr fait perdre plus d'une œuvre éminente. Il ne nous reste presque aucune des mosaïques qui décoraient les innombrables églises de Constantinople; il ne nous reste aucune des œuvres de cet art profane qui remplissait les palais de la capitale. Nombre d'ouvrages fameux, que mentionnent les documents, ont disparu dans les tourmentes où sombra l'empire byzantin. Au vrai, nous ne connaissons cet art que par ses débris.

Il faut avouer pourtant, d'autre part, que cet art byzantin est demeuré trop attaché au passé, qu'il a été trop comprimé par l'Église pour s'affranchir jamais pleinement de cette double sujétion, et qu'il a en conséquence trop souvent borné son effort à répéter et à copier au lieu de créer, qu'il a bien vite fixé en formules ses trouvailles les plus fécondes. Encore ne faut-il point, on l'a vu, exagérer ce manque prétendu d'originalité et d'invention. Et en tout cas, tel qu'il fut, — et c'est ce qui fait son importance dans l'histoire, — cet art a exercé une action considérable sur tout l'art du moyen âge, en Orient aussi bien qu'en Occident. Certes il reste actuellement bien des points obscurs pour qui prétend l'étudier : bien des questions sont posées, qui seront résolues plus tard... ou jamais. Mais un fait domine tout. Dans tout le monde chrétien, des coupoles de Kief aux églises d'Italie, Byzance apparaît, durant tout le moyen âge, comme la grande initiatrice; elle a, par la prodigieuse expansion de l'art qu'elle créa, tenu une place éminente dans l'histoire de la civilisation et par là, quelle que soit sa valeur propre, cet art mérite à coup sûr l'attention et l'estime de l'historien.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES NOMS ET DES MATIÈRES

- Abraham** (sacrifice d'), 75, 200, 226, 278, 302, 549; — (philoxénie d'), 200, 302, 535, 549.
- Abside**, 163-164.
- Achmim**, 78, 249, 252, 257.
- Acres** (piliers d'), à Saint-Marc de Venise, 44.
- Adoration des Mages**, 10, 50, 52, 237, 248, 266, 268, 277, 293, 303, 324, 330, 464, 493, 544.
- Afrique du Nord**, les monuments de l'architecture au v^e et vi^e siècle, 114-117, 176-177; — les fortes-resses, 183-185.
- Ainalof**, 16, 50, 63, 215, 227, 231, 266, 293, 304, 306, 350.
- Aix-la-Chapelle**, dôme, 363; — reliquaire, 640; — chaire, 75; — tissu, 605-606.
- Alexandrie**, son influence sur l'art chrétien au iv^e siècle, 4-6; — son importance entre le iv^e et le vi^e siècle, 54-55; — caractères de l'art alexandrin, 60-61; — son influence sur l'art byzantin, 62-64, 69, 77, 80, 215, 220, 221, 222-223, 224, 227, 229, 233, 243, 245, 250-251, 275, 340, 348, 350, 560, 564, 565, 566-568, 614.
- Allégoriques** (figures), 65, 66, 68, 70, 220, 221, 222, 231, 233, 280, 350, 472-473, 504, 505, 560, 567-569, 571, 577, 598, 664.
- Amalfi**, 631-632.
- Ambon**, 153, 164, 266, 270.
- Ampoules de Monza**, 292-294, 300, 301.
- Amra**, 320.
- Anastasis**, 10, 50, 304, 324, 330-331, 360, 383, 459, 466-467, 479, 493, 499, 514, 537, 539, 623, 639, 649, 686, 749.
- Ancien Testament** (scènes de l'), 79-80, 226, 227, 230-234, 252, 265-266, 280, 302, 328, 351, 354, 457, 463, 477, 483, 503, 507-510, 523-524, 526, 535, 549, 566-579, 582, 584, 624-625, 682, 686.
- Ancyre**, église de Saint-Clément, 91, 92, 93.
- Andronic de Byzance**, 766, 776.
- S. Angelo in Formis**, 546, 681-683.
- Anges**, 8, 73, 151, 190, 200, 278, 297, 434, 477, 480, 485, 487, 491-492, 515, 518, 522, 525-526, 529.
- Ani**, églises, 442.
- Annonciation**, 50, 186, 207, 237, 253, 268, 303, 324, 330, 464, 479, 482, 490-491, 518, 522, 526, 532, 536, 544, 551-552, 751, 752.
- Anthémios de Tralles**, 81, 143, 148, 155, 157, 166, 170.
- Antinoë**, 248-249, 251.
- Antioche**, 3, 4, 23, 51, 88, 105, 108, 113, 185.
- Apocryphes** (Évangiles), leur influence sur l'art, 302, 361, 381, 467, 484, 535, 734-735, 777.
- Apollonius de Citium**, 565.
- Apôtres**, 11, 80, 110, 112, 306, 451, 454, 469, 472, 478, 480, 485, 510, 515, 518, 523, 524, 526, 646.
- Arabe** (art), son influence sur l'art byzantin, 343-344, 373-374; sur l'Arménie, 444; sur la Sicile, 513-514, 515, 520-521.
- Architecture civile**, voir CONSTANTINOPLÉ, CITERNES, PALAIS-SACRÉ, TEKFOUR-SÉRAÏ; MAISON BYZANTINE.
- Architecture militaire** au vi^e siècle, 182-185.
- Arménie**, son art au vi^e siècle, 315-318; ses rapports avec Byzance,

- 315, 318-319; son art au x^e et xi^e siècle, 441-444; ses rapports avec l'art byzantin, 444-447.
- Arta, église de Saint-Basile, 426, 705, 724, 725; — de la Parigoritissa, 705, 715, 719, 726-727; ses mosaïques, 742.
- Ascension, 10, 50, 186, 236, 293, 303, 450, 485, 488-489, 503-504, 529, 536, 540, 549, 649, 746, 749, 751.
- Asie Mineure, son importance entre le iv^e et le vi^e siècle, 81-82; — les monuments de l'architecture au v^e et au vi^e siècle, 83-96; — son influence sur l'architecture byzantine, 95-96; — la sculpture, 96-99; — la peinture, 99-101.
- Astérios d'Amasie, 5, 7, 248.
- Athènes, église de la Kapnikarea, 438; — de Saint-Nicodème, 422, 428, 435; — de Saint-Théodore, 438.
- Athos (couvents de l'), 692, 705, 708, 716, 761-762, 775-776; — Chilandari, 705, 708, 717, 765, 782, 802; — Dionysiou, 705, 717, 767; — Dochiariou, 705, 717, 767; — Iviron, 435, 445, 551; — Lavra, église, 434, 716; fresques, 766, 767, 772-774; objets divers, 649, 651, 782; — Saint-Pantéléimon, 628; — Saint-Paul, 705, 708; fresques, 766; — Protaton de Karyès, 763-764, 765, 766; — Vatopédi, 435, 716; mosaïques, 475, 490-491; fresques, 765; objets divers, 532, 627, 782, 809, 810-811, 811-812; — Xéropotamou, 629.
- Atrium, 26, 85-86, 144, 162, 406.
- Bagaouat (El), 5, 65.
- Baouit, 57, 59, 65-67.
- Baptême, 50, 112, 197, 267, 303, 383, 464, 479, 594.
- Basile I, 369, 375, 378, 387-389, 393, 404, 472, 580.
- Basilique, 3; — en Syrie, 25-30; — en Egypte, 57-58; — en Asie Mineure, 83-86; — dans l'Afrique du Nord, 114-115; — dans l'Europe orientale, 120; — ses diverses parties, 162-164.
- Basilique à coupole, en Asie Mi-
neure, 90-94; — ses diverses parties, 165; — sa persistance, 312-313, 406-408, 442, 713-715.
- Bas-reliefs en bronze, 631; — en métal précieux, 637-638; — en pierre, 609-610.
- Bethléem, église de la Nativité, 3, 4, 5, 10, 300; — ses mosaïques, 476, 527-529; — ses peintures, 528.
- Bibles illustrées, 229-234.
- Bible de Cotton, 232, 300, 507-508.
- Bijoux, 298-299, 664-666.
- Bin-bir-Kilissé, 83, 84, 87, 90.
- Blachernes (palais des), 378, 390, 397.
- Saint-Blaise (crypte de), près Brindisi, 544, 546, 547.
- Bois (sculpture sur), 71-73, 265-266, 807-809.
- Bosra, église, 36, 37, 88, 137.
- Boucoléon (palais du), 389.
- Bronze, 263, 405, 631-634, 684-688, 809.
- Byzantin (art), ses caractères au iv^e siècle, 9-14; — ce qu'il doit à la Syrie, 37, 52-53; — ce qu'il doit à l'Egypte, 57, 58, 59, 60, 61, 71, 77, 80; — ce qu'il doit à l'Asie Mineure, 96, 100; — ce qu'il doit à l'Orient, 124-126; — ses caractères au vi^e siècle, 307-308; — sa décadence au vii^e siècle, 309-310; — ses caractères à l'époque iconoclaste, 339-340, 357-359; — ses caractères au x^e et au xi^e siècle, 372-374, 381, 382-385, 385-386, 497, 499-500; — son expansion au xi^e et xii^e siècle, 370, 475, 502, 515, 542-543, 668-670, 688-689; — son évolution au xi^e siècle, 385, 500-501; — sa renaissance au xiv^e siècle, 691-694; — ses causes, 694-701; — ses caractères au xiv^e siècle, 692-694, 701-702, 731-732, 776-779, 806.
- Byzantine (construction). Matériaux, 157-158, 424-425, 722-723; — colonnes, 158-159; — voûtes, 159; — coupoles, 160-161, 417-419, 422-423; — combinaisons d'équilibre, 161-162, 421-424; — formes, voir BASILIQUE, BASILIQUE A COUPOLE, CONSTRUCTION A PLAN

- CENTRAL, EGLISE A CROIX GRECQUE, TRICONGUE.
- Byzantine (question). Voir QUESTION BYZANTINE.
- Cadres d'icônes, 641, 811-812.
- Calendrier de 354, 219-220.
- Calices, 660-662.
- Canosa, 684.
- Cantacuzène, 793.
- Cappadoce, fresques, 533-542.
- Castell' Arquato, 801.
- Catacombes, les plus anciennes peintures, 1-2; fresques du vi^e et vii^e siècle, 325-327.
- Catellano (Franco), 766, 776.
- Cefalù, mosaïques, 476, 514, 515-518.
- Cène, 464, 493.
- Chapiteau, 41-42, 58-59; — évolution du chapiteau byzantin, 128-132; — chapiteaux de Sainte-Sophie, 149-150; — chapiteaux du x^e et xi^e siècle, 430.
- Chérubins, 473, 485, 646.
- Chios, église de la Nea-Moni, 422, 423, 435; ses mosaïques, 462, 475, 485-486.
- Choisy, 16, 34-35, 37, 82, 89, 96, 148, 162, 421, 424.
- Christ, type nouveau au iv^e siècle, 8, 10-11; — images, 63, 66, 68, 97, 110, 153, 193, 197, 199, 201-202, 227, 236, 237, 246, 247, 267, 268, 277, 284, 296, 304-305, 325, 326, 327, 328, 361, 449, 450, 455-456, 469, 472, 473, 477, 478, 480, 485, 491, 495, 511, 515, 518, 522, 524, 526, 532, 537, 539, 545-546, 548, 553-554, 616, 622, 637, 649, 659, 665, 678, 682, 732, 742, 748, 782, 783, 784, 799-800.
- Christ (fêtes du), 454, 459-462, 464, 467, 479, 485, 493, 505, 531, 535, 627, 639, 659.
- Christ (miracles du), 79, 186, 197, 198, 247, 277, 278, 467-468, 505, 526, 535, 736-738, 745.
- Chronique alexandrine, 69-71.
- Chypre, mosaïques, 190; — orfèvreries, 294-296, 298; — églises, 440, 676.
- Cividale, 361-362.
- Climaqua, 598.
- Coffrets d'ivoire à sujets profanes, 347-348, 613-615; — à sujets religieux, 624-626.
- Cologne, églises, 677.
- Communion des Apôtres, 238, 303, 458, 468, 481, 490, 491, 537, 546, 549, 735, 799, 801, 805.
- Conciles (représentation des), 529, 793.
- Constantin, ses constructions, 3-4, 23, 123.
- Constantinople, son rôle dans la formation de l'art byzantin, 18-20, 123-124, 132-133; — son influence sur l'art du vi^e siècle, 169-171; — à Rome, 320-322; — sa splendeur au x^e siècle, 366-368; — son aspect au x^e siècle, 401-403; — son influence sur l'art de l'Occident au xi^e et xii^e siècle, 502, 513-515, 542-543, 668-670, 688-689; — son influence au xiv^e siècle, 700-701, 758-759.
- Sainte-Sophie, 3, 49, 94, 123, 131; — la construction, 142-144; — le plan, 144-146; — la coupole, 146-147; — les combinaisons d'équilibre, 147-148; — la décoration, 149-151; — les mosaïques, 151-153, 472-475; — les étoffes, 247, 270; — l'orfèvrerie, 287, 445, 634, 636.
- églises : Saints-Apôtres, 3, 88, 123, 166-167, 409, 676; ses mosaïques, 189, 449-451, 459; — Atik-Mustapha-pacha, 433; — Boudroun-djami, 418, 423, 434; — Emir-Achordjami (basilique du Stoudion), 135-136, 352, 358; — Eski-Imaret-djami (Pantepopte), 438; — Fenari-Issa-Mesdjid (Panachrantos), 408, 436; — Fetijé-djami (église de la Pammakaristos), 417, 705, 711-712, 718; ses mosaïques, 742; — Gul-djami, 407-408, 411; — Hodja-Moustapha-pacha (Saint-André), 313-314; — Sainte-Irène, 3, 92, 94, 123, 137-138, 190, 407, 410; — Kahrié-djami (église de Chora), 408, 436, 729; ses mosaïques, 698, 732-741; — Kalender-hané, 311-314; — Kilissé-djami (Théotokos), 414-417, 418, 428, 435; — Nouvelle-Église, 369, 404-406, 444, 446; sa décoration, 405; ses mosaïques, 448-449, 634, 642; —

- Saints-Serge et Bacchus, 88, 136-137, 160, 175, 176; — Zeirek-djami (Pantocrator), 412, 418, 424, 432, 436-437.
- Palais-Sacré, 107-108; — sous Justinien, 167-168, 182, 311; — sous Théophile, 341-343; — sous Basile I, 375-378, 387-389; — sous Constantin VII, 389; — son plan, 392-393; — sa décoration, 393-394; — son luxe, 394-396, 642; — Cénourgion, 369, 375-378, 387-388; — Chalcé, 167-168, 182, 209, 337, 390; — Chrysotriclinium, 311, 341, 395-396; — Magnaure, 342, 394-395.
- citernes, 127-128; Bin-bir-Direk, 128, 131, 138-139, 157; — colonne de Théodose, 262-263; d'Arcadius, 262, 401; — murs théodosiens, 183-184; — Porte d'or, 134; — statues d'empereurs, 262-263, 290; — Tekfour-Séraï, 397-399.
- Construction byzantine. Voir BYZANTINE (CONSTRUCTION).
- Construction à plan central, 3; — en Syrie, 30-37; — en Asie Mineure, 86-89; — ses diverses parties, 164-165, 311; — à Rome, 321.
- Copte (art), 55-56, 71, 75, 76-77.
- Cosmas Indicopleustès, 69, 224-229, 230, 244-245.
- Coupoles, 13; — les solutions syriennes du problème, 33-37; — les solutions anatoliennes, 89-90; — coupole de Sainte-Sophie, 146-147, 148; — la coupole byzantine au vi^e siècle, 160-161; — la coupole arménienne, 316-317, 443; — la coupole au x^e et xi^e siècle, 417-419, 422-423, 424; — sa décoration, 454-456; — la coupole au xiv^e siècle, 719; — coupole sur trompes d'angle, 3, 33, 58, 89, 93, 161, 422-423, 719; — coupole sur pendentifs, 33, 89, 94, 161, 423, 719.
- Courajod, 16.
- Couronnes, 664-665.
- Courtéa d'Ardjech, églises, 709, 710.
- Croix, 262, 289, 292, 641, 644.
- Crucifixion, 50, 199, 236, 252, 289, 293, 303, 329, 355, 450, 459, 465, 479, 493, 499, 532, 536, 539, 540, 554, 620, 622, 639, 644, 649, 748-749, 752, 758, 802, 811.
- Dalmatique de Charlemagne, 799-800.
- Damas, mosquée, 319-320.
- Daphni, église, 422, 432, 435; ses mosaïques, 459, 462, 475, 491-493, 494, 498, 500-501.
- David (histoire de), 66, 294-295, 304, 566-567, 571, 625-626.
- Décoration des églises, son ordonnance au x^e et xi^e siècle, 451-463, 535-537; — coupole, 454-456; — abside, 456-458; — nefs et narthex, 458-459; — son but, 462-463, 471; — son ordonnance au xv^e et xvi^e siècle, 767-771, 777.
- Désis, 331, 464, 481, 486, 491, 511, 537, 546, 549, 619, 644, 646, 653, 663, 733, 777.
- Déré-Ahsy (Cassaba), église, 88, 91, 92, 411.
- Dioscoride, 221-223.
- Diptyques consulaires, 272-275, 286; — diptyques à figures impériales, 348, 616-618; — diptyques à sujets antiques, 276; — diptyques à cinq compartiments, 49, 282-284.
- Divine liturgie, 458, 468, 629, 746, 747, 759.
- Eglise. Ses diverses parties. Voir BASILIQUE, BASILIQUE A COUPOLE, EGLISE A CROIX GRECQUE; — sa décoration. Voir DÉCORATION DES ÉGLISES, ORNEMENT SCULPTÉ, POLYCHROMIE.
- Eglise à croix grecque, 92, 165-166, 313, 314, 406, 408-412; son plan, 411-412; ses lignes extérieures, 417-420; l'intérieur, 420-421; les combinaisons d'équilibre, 421-424; sa persistance, 709-713.
- Egypte, son importance entre le iv^e et le vi^e siècle, 54-56; — les monuments de l'architecture au v^e et au vi^e siècle, 57-58; — la décoration sculptée, 58-59; — les fresques, 65-68; — les miniatures, 69-71; — la sculpture, 71-76; — les tissus, 78-80; — son influence en Occident, 102-105.
- Emailerie, ses origines, 287-289, 344, 349; — sa place dans l'art

- byzantin, 642-643; — sa technique, 643; — son caractère, 665-666.
- Entrée à Jérusalem, 239, 303, 464, 485, 522, 529, 544, 751, 752.
- Ephèse, 82, 92, 94, 170.
- Ephrem (funérailles de saint), 780.
- Epitaphios, 606, 801-806.
- Etschmiadzin, Evangile, 237-238; — églises, 316-317; — église de Saint-Grégoire, 317-318.
- Evangélistes, symboles, 109-110, 117, 200, 270, 606, 644, 682, 804, 805, 811; — figures, 200, 236, 238, 279-280, 306, 459, 480, 485, 488, 518, 522, 537, 544, 549, 594, 644, 659.
- Evangiles illustrés, 215, 234-242, 594-596.
- Evangile de Rabula, 49, 234-237.
- Evangile de Rossano, 101, 230, 238-239.
- Ezéchiel (vision d'), 582.
- Ezra, église de Saint-Georges, 35-36, 37, 88, 137.
- Fasano, 546.
- Feredjik, église, 438.
- Gaza, église de Saint-Serge, 35, 52, 172, 186-187, 189; — de Saint-Etienne, 52, 63.
- Genèse de Vienne, 230-232, 625.
- Géorgie, 553-554, 636, 651-653.
- Germigny-les-Prés, 316, 363.
- Glyptique, 628-629.
- Gratchanitsa, 706, 719, 711, 755.
- Grégoire de Nazianze illustré, 243-244, 351, 556-557, 580-588.
- Grégoire de Nysse, 6, 7, 86, 317, 408.
- Grottaferrata, mosaïques, 475, 486, 673.
- Gueurémé, fresques, 534, 535, 538-539, 539-540.
- Guide de la peinture, 462, 511, 762, 774-775.
- Haïdra, forteresse, 185.
- Hauran, églises, 30.
- Hellénisme, son influence sur l'art chrétien du iv^e siècle, 12, 62-63; — sur l'art byzantin du vi^e siècle, 69, 73-75, 77, 97-98, 112-113, 117, 122, 133, 134, 249, 220, 221, 223, 229, 230, 243, 244, 249, 250-251, 266, 267, 275-277, 295; — sur l'art de l'époque iconoclaste, 340; — sur l'art du x^e et du xi^e siècle, 373, 382-383, 495, 561, 562, 563, 564, 582, 585-588, 611, 613-614; — sur l'art du xiv et xv^e siècle, 777, 786-787.
- Héraclée, église, 433, 785.
- Hétimasie, 456, 464, 473, 477, 486, 492, 511, 522, 525, 549, 627, 644, 653.
- Homère illustré, 215, 220, 231, 232.
- Hymne Acathistos, 598, 755, 773, 777, 795.
- Icones, 212-213, 550-554, 780-785; — leur place dans la piété byzantine, 335-336; — la lutte contre elles, 337-339; — icones en mosaïque, 529-532, 785; — en métal, 639, 649-653.
- Iconoclastes (querelle des), ses causes, 334-337; — son développement, 337-339; — son influence sur l'art, 339-344, 352, 357-359.
- Iconographie, sa formation au iv^e siècle, 10; influence de la Syrie, 50-51; influence de l'Egypte, 78, 80, 246; origines palestiniennes, 301-302; — son caractère au vi^e siècle, 307; — son développement au x^e siècle, 381, 463-469; son caractère, 469-471, 498-499; — son développement au xiv^e siècle, 700, 702, 774, 777-778.
- Iconostase, 164, 608-609.
- Illustration des manuscrits, origines égyptiennes, 69, 214-215; — intérêt pour l'histoire de l'art, 215-216, 555-556, 599; — méthode pour l'étudier, 216-218, 559; — emploi qu'en fait l'Eglise, 219; — technique, 836; — caractères généraux au vi^e siècle, 244-246; au x^e et xi^e siècle, 559-561; au xiv^e siècle, 797.
- Incrédulité de Thomas, 459, 464, 479, 493, 529.
- Initiales, 590-591.
- Isaïe (Prière d'), 568, 570.
- Italie méridionale, fresques, 542-548.
- Ivoire, origines égyptiennes, 73; — développement de l'ivoirerie au

- v^{ie} siècle, 270; — caractères au v^{ie} siècle, 285-286; — au x^e siècle, 611-612.
- Ivoire Barberini, 73, 118, 273-275.
- Ivoire Trivulce, 73, 117, 275-276.
- Saint Jean-Baptiste, 279, 306, 469, 477, 493; — sa vie, 505, 510, 540, 742.
- Saint-Jérémie (couvent de), 57, 59, 68.
- Jérusalem, église de l'Ascension, 3, 10; — du Saint-Sépulcre, 3, 10, 23, 42-43; — de la Vierge, 170; — mosquée d'Omar, 319.
- Joseph (histoire de), 80, 231, 290, 625.
- Josué (rouleau de), 69, 232-234, 243, 577, 625.
- Jugement dernier, 8, 227, 303, 304, 460, 464, 511-513, 550, 683, 744-745, 753, 755, 774.
- Justinien, 81, 136, 137, 140, 142, 143, 150, 153, 155, 166; ses édifices civils, 167-169, 170; ses portraits, 198, 202-204; 209, 247; sa statue, 263; 289, 290, 292.
- Kabr-Hiram, mosaïque, 5, 52, 210.
- Kasr-ibn-Wartan, église et palais, 94, 171-172.
- Kief, Sainte-Sophie, 408, 447, 480; mosaïques, 475, 479-483; fresques, 483-485, 547; — Saint-Michel, mosaïques, 491.
- Kodja-Kalessi, basilique, 91.
- Kondakof, 215, 216-218, 555, 559, 699.
- Labarte, 392.
- Lavement des pieds, 459, 479, 485, 493.
- Limbourg, staurothèque, 636, 646, 661.
- Saint-Luc en Phocide (couvent de), églises, 422, 428, 431-432, 435, 476; mosaïques, 383, 384, 459, 462, 475, 476-479, 500-501; iconostase, 608-609.
- Madaba, mosaïque, 51-52, 211.
- Maison byzantine, à Constantinople, 126-127, 399-401; en Syrie, 180-182.
- Manassia, 708, 716, 755.
- Manuscrits illustrés profanes, 219-229, 350, 561-566, 785-793.
- Manuscrits illustrés religieux, 229-244, 566-599, 793-797.
- Martyrs (mort des), 7, 100, 190, 591-592, 755.
- Matéitsa, 706, 710, 755.
- Melnic, 400, 707, 752.
- Saint-Ménas, sanctuaire, 57.
- Ménologe basilien, 100, 479, 591-594, 744.
- Merbaka, église, 426, 438.
- Mésopotamie, son rôle dans la formation de l'art chrétien, 12-13, 48-49.
- Météores (couvents des), 705, 766.
- Milan, 118, 318, 349, 408.
- Milet, basilique, 86, 211.
- Mistra, 692, 705; — église de la Métropole, 705, 714-715, 729; fresques, 744-745; — de la Panagia du Brontochion, 705, 714; fresques, 744; — de la Pantanassa, 705, 714, 718, 722, 725; fresques, 751; — de la Peribleptos, 705, 714, 721-722, 730; fresques, 745-751; — des Saints-Théodores, 422, 705, 710, 724; fresques, 743.
- Moïse (vie de), 190, 200, 569.
- Monachisme, son influence sur l'art du iv^e au v^{ie} siècle, 50, 104; — son influence à l'époque iconoclaste, 337, 352-353, 357, 358; — au x^e et xi^e siècle, 370, 385, 496, 559-560, 595, 598-599; — en Cappadoce, 534; — dans l'Italie du Sud, 542-543.
- Monreale, mosaïques, 476, 514, 524-527, 688; portes de bronze, 686-688.
- Mont-Cassin (école du), 670-672, 681, 683-684; — portes de bronze, 632.
- Mosaïque, ses origines, 108; — sa valeur décorative, 187; — sa technique, 187-188; — ses caractères au xi^e siècle, 493-501; — figures, 493-497; — compositions, 497-498; — ordonnance, 498-499; — facture, 499-500; — colonis, 500.
- Mosaïques portatives, 529-532, 786.
- Mschatta, 45-49, 151, 172.

- Myra, église de Saint-Nicolas, 91, 93.
- Mythologiques (scènes), 75, 78, 276, 347-348, 373, 563-564, 584, 586-588, 609-610, 614-615, 641.
- Nagoritcha, 706, 710, 755.
- Naples, Baptistère de Soter, mosaïques, 117-118.
- Narthex, 163, 717.
- Nativité du Christ, 10, 253, 383, 464, 479, 518, 529, 536, 539, 544, 594, 763.
- Néréditsi, église, fresques, 548, 549-550.
- Nicandre illustré, 564-565.
- Nicée, église de la Dormition, 406, 436; mosaïques, 475, 486-488.
- Nicéphore Botaniate, 589-590, 620, 628.
- Nil (saint), 6.
- Nimbres en émail, 633, 812.
- Nis, église de Saint-Etienne, fresques, 542.
- Novgorod, Sainte-Sophie, 548.
- Occident, son influence sur Byzance, 696, 698, 702, 720-721, 726-727, 776, 807.
- Ochrida, église de Saint-Clément, 551-552, 641, 707, 710, 753, 784-785, 802, 811; épitaphios, 802-804; — de Saint-Nicolas, portes, 807-808; — de Sainte-Sophie, 707.
- Octateuque, 242-243, 371, 557-558, 576-579.
- Oppien illustré, 562-564, 586, 588, 786-787.
- Orfèvrerie, ateliers de Constantinople, 289-292, 342; — ateliers syriens, 292-299; — caractère au x^e et xi^e siècle, 636-637; — orfèvrerie au repoussé, 637-641; — orfèvrerie au xiv^e siècle, 809-813.
- Orient, son influence sur l'art chrétien du iv^e siècle, 12-13; — son influence sur l'art syrien, 29-30; — sur la décoration sculptée, 40-45; — son influence sur l'art égyptien, 56, 58, 68, 70, 75-76; — son influence sur l'art d'Asie Mineure, 84-85, 87, 99, 101; — diffusion des influences orientales au v^e et vi^e siècle, 102-105; — son influence sur les tissus, 253-254, 260; — sur l'ivoirerie, 278, 280, 284; — sur l'art de l'époque iconoclaste, 343-344; — sur l'art du x^e et xi^e siècle, 373, 380, 383, 496-497, 500, 557, 578, 592, 609, 615, 659, 664; — sur l'art du xiv^e siècle, 728.
- Ornement sculpté, motifs et procédés au v^e et vi^e siècle, 38-40, 46-48, 59, 99; — l'ornement sculpté à Sainte-Sophie, 149-151; — au vi^e siècle, 177-179, 262, 268-270, 279; — au x^e et xi^e siècle, 428-430; — au xiv^e siècle, 729-730.
- Ornementation des manuscrits, 235, 237, 350-351, 372-374, 590-591.
- Palerme, Chapelle palatine, mosaïques, 476, 514, 519-521, 688; — Martorana, mosaïques, 476, 514, 518-519; — Zisa, 527.
- Pansélinos, 692, 762-764, 776.
- Parapets sculptés, 178-179, 270, 429-430.
- Parenzo, basilique, 174, 179, 195; les mosaïques, 207-209.
- Pavements historiés, 210-212, 388, 432.
- Peinture chrétienne, son rôle éducateur, 6, 219, 453, 462-463.
- Pentecôte, 10, 50, 236, 303, 450, 473, 477, 485, 486, 503, 582.
- Périgueux, église de Saint-Front, 676.
- Peristera, église, 410.
- Perse, son influence sur l'art byzantin, 13; — sur l'ornement sculpté, 41; — sur les tissus, 253, 255-259.
- Philippe, église, 92, 138.
- Physiologus, 357, 559-560.
- Pitzounda, église, 441-442.
- Poganovo, église, 757.
- Polychromie, sa place dans l'art byzantin, 60-62, 125; — son rôle à Sainte-Sophie, 151-153; — au vi^e siècle, 179, 260; au x^e et xi^e siècle, 397-399, 416-417, 424-428, 431, 448, 609; au xiv^e siècle, 723-725, 728.
- Porphyre (sculptures en), 73.
- Portrait, sa place dans l'art chrétien, 7, 63-64, 202-204, 207, 209, 222, 378, 380, 463, 472, 518, 526.

- 588-590, 616, 617-618, 659, 664-665, 760-761, 787-788.
 Présentation, 479, 518, 522, 539, 544, 594.
 Prespa, 707, 753.
 Proconnèse, 59, 123, 125, 132, 149, 169.
 Profane (art) à Byzance, 14, 125-126, 209-210, 263, 314-315, 339-340, 359, 374-381, 484-485, 582, 606-607, 609, 615-618, 789-793.
 Prophètes, 239, 242, 306, 454-455, 469, 473, 477, 491, 504, 518, 522, 532, 537, 549, 579-580.
 Prototype (question du), 216-218, 370-372, 556-558, 699-700.
 Psautier illustré, 69, 101, 243, 304, 558, 566-576.
 Psautier Chloudof, 353-356, 559, 574, 575.
 Psautier de Paris, 566-571, 575.
 Psautier serbe de Munich, 698, 794-797.
 Pskof, 548, 549, 550.
 Pyxides, 75, 276-277, 278, 282, 284.
 Qalb-Louzé, basilique, 29, 42, 116.
 Question byzantine, 102-105, 118-119, 359-363, 502, 513-515, 542-543, 668-689; — en Italie, 108-114, 117-118, 320-332, 359-362, 502, 513-515, 542-543, 670-674, 688, 696-697; — en France, 118, 362-363, 674-678; — en Allemagne, 118, 362-363, 677, 678-681.
 Ravanitsa, 708, 716, 755.
 Ravello, 684, 686.
 Ravenne, église de Saint-Apollinaire in Classe, 174; les mosaïques, 204-207, 332; — de Saint-Apollinaire-Neuf, 127, 174, 189, 195; les mosaïques, 197-199, 209, 239, 270; — de Saint-Michel in Alfresco, mosaïques, 207, 332; — de Saint-Vital, 89, 130, 160, 162, 174-176; les mosaïques, 199-204, 248; — baptistère des orthodoxes, 5, 63, 112-114, 527; — chapelle archiépiscopale, 332; — mausolée de Galla Placidia, 108-112, 188.
 chaire de Maximien, 49, 75, 99, 278-282; — diptyque de Murano, 284-285; — Madone de S. Maria in Porto, 609; — sarcophages, 268-269.
 Résurrection de Lazare, 459, 462, 485, 751, 752.
 Ricco (André), 781.
 Romain IV (diptyque de), 616-618, 621, 661.
 Roman (art), 51, 674-678, 688.
 Rome, son influence sur l'art chrétien au iv^e siècle, 15-18; influences byzantines à Rome au vi^e et vii^e siècle, 320-321; du ix^e au xiii^e siècle, 673; — église de Sainte-Agnès, 321, 322-323; — de Saint-Clément, 361; — de Sainte-Constante, 3, 5, 63, 210; — de Saint-Laurent hors les murs, 321, 322; — de Santa Maria Antica, 327-331, 547-548, 673; — de Saint-Paul hors les murs, portes, 633; mosaïques, 673; — de Sainte-Praxède, 360; — de Sainte-Sabine, portes, 265-266; — oratoire de Jean VII, 324-325; — oratoire de Saint-Venance au Latran, 324.
 Roumanie, églises, 709, 717.
 Saints (représentation des), 122, 195, 197, 206, 212, 458-459, 469, 477-478, 493-495, 516, 532, 535, 745-746.
 Saintes Femmes au tombeau, 50, 73, 117, 189, 324, 450, 465, 537, 539, 623, 639, 748.
 Salonique, église des Saints-Apôtres, 417, 418, 705, 712-713, 718, 724; — de Saint-Démétrius, 120, 130, 179, 188; les mosaïques, 190-196, 345; — de Saint-Elie (Eski-Seraï), 406, 435; — d'Eski-djouma, 120, 122, 129; — de Saint-Georges, 5, 63, 120, 121-122, 527; — de Kazandjilar-djami, 413-414, 418, 423, 434; — de Saint-Pantéléimon, 420, 438; — de Sainte-Sophie, 92, 94, 120-121, 131, 436; les mosaïques, 345-347, 475, 488-490; — de Yakoub-pacha-djami, 417, 705, 712-713; — ambon, 266; — épitaphios, 805-806.
 Sarcophages asiatiques, 96-99.
 Schnoudi d'Atripé, 55, 57.
 Sculpture, sa décadence, 261-262, 608; — sa renaissance au xiv^e siècle

- cle, 726-728, 807. Voir ORNEMENT SCULPTÉ, PARAPETS SCULPTÉS.
- Serbe (art), 692, 698, 700, 706-708, 757-761, 796.
- Serrès, mosaïques, 475, 490, 811.
- Siegbourg, tissu, 603-604.
- Sinaï (couvent du), mosaïques, 190.
- Skripou, église, 412-413, 418, 433.
- Skylitès illustré, 789.
- Soghanli, fresques, 534, 536, 539, 547.
- Solea, 164.
- Soletto, 546-547, 688.
- Spalato, palais de Dioclétien, 105-108.
- Staurothèques, 639, 644-649.
- Stéatites, 627-628.
- Stoudénitsa, 706, 708, 718, 726, 754-755, 758.
- Strzygowski, ses théories : Orient ou Rome, 16-18, 40, 44; — Mschat-ta, 45, 48; — origines syriennes, 50, 575, 698-700, 739; 58-59, 69, 73, 75; — Asie Mineure, 82, 83, 91, 93, 101, 675; 118; — Arménie, 318-319, 361-362, 444-447; — art serbe, 708, 795-797.
- Saint-Syméon Stylite (couvent de), 31-33, 39, 42, 48, 52.
- Syrie, son importance entre le iv^e et le vi^e siècle, 21-22; — ses villes mortes, 24-25; — les monuments de l'architecture au v^e et vi^e siècle, 25-37; — leur influence sur l'art byzantin, 37; — la décoration sculptée, 38-50; — son rôle dans la formation de l'iconographie, 50-54; — son influence en Occident, 102-105; — sur l'illustration des manuscrits, 234, 237, 238, 243; — sur la sculpture, 268, 284-285; — sur l'orfèvrerie, 292, 297-298; — influences byzantines en Syrie, 169-172, 319-320; — influences syriennes en Occident au viii^e siècle, 363; — influences syriennes sur l'art byzantin, 575, 698-700, 739.
- Tambour, 160, 418, 421, 443.
- Tébessa, basilique, 115, 130.
- Théocrète, 565, 786.
- Théophane de Crète, 766-767, 776.
- Théophano, 678, 679.
- Théophile, 338-339, 340-343.
- Tigzirt, églises, 115-116, 130.
- Tissus, ateliers égyptiens, 78-80, 103, 248-249; — ateliers syriens, 248; — ateliers byzantins, 600-601; — place des tissus dans l'art du vi^e siècle, 247-248; — dans l'art du x^e siècle, 601; — dans l'art du xiv^e siècle, 798; — sujets représentés, 249-254, 601-603, 606-607.
- Torcello, mosaïques, 475, 502, 510-513, 609.
- Tourmanin, église, 25, note 2, 29, 182.
- Trani, portes de bronze, 684, 686.
- Transfiguration, 190, 205, 303, 360, 450, 464, 532, 582, 748, 793-794, 799.
- Trebizonde, 692; — églises, 706, 713, 718, 719, 720, 726.
- Trèves, 118, 679.
- Triconque, 45, 58, 124, 164, 314, 341, 343, 406, 420-421, 443, 446.
- Trieste, mosaïques, 513.
- Triglia, église, 433.
- Triptyques à sujets religieux, 618-624.
- Triptyque Harbaville, 618-619.
- Triptyque de Kakhoulis, 653-657.
- Tschanli-Kilissé, 434.
- Vaste, 544, 546, 547, 688.
- Venise, basilique de Saint-Marc, 410, 426, 502-503, 676; mosaïques, 475, 503-510, 742; Palad'Oro, 657-659; trésor, 606, 636, 637, 640, 649-651, 660-662, 667; bas-reliefs, 44, 429-430, 609-610.
- Verres, 666-667.
- Verria, 707, 752-753.
- Vierge, type nouveau au iv^e siècle, 11; — images, 63, 66, 68, 118, 151-152, 153, 190, 192, 193, 195, 197, 207, 213, 227, 236, 237, 284, 294, 296, 298, 305-306, 324, 325, 328, 329, 330, 346, 361, 449, 456, 469, 472, 473, 477, 478, 481, 485, 486, 488, 491, 510, 511, 515, 518, 524, 526, 532, 546, 549, 551, 552-553, 554, 571, 609, 620-621, 622, 628; 639, 649, 659, 678, 681, 732, 746, 752, 782, 784-785.
- Vierge (vie de la), 50, 304, 460, 467, 483-484, 493, 505, 535, 549, 596-598, 698, 733-736, 744, 746, 749-

751, 753, 755, 758; — Vierge (mort de la), 467, 493, 518, 547, 622, 749, 752-753.	Wiranscheir (Constantina), église. 30-31.
Virgile illustré, 220-221, 231, 232.	Zaoum, église, 707, 753-754, 755.
Visitation, 207, 252, 268, 536.	Zwénigorodskoi (collection), émaux. 643, 651-653, 664.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	v
---------------	---

LIVRE PREMIER

ORIGINES ET FORMATION DE L'ART BYZANTIN

CHAPITRE PREMIER : <i>L'évolution de l'art chrétien au IV^e siècle. — Caractère et origines de l'art nouveau</i>	1
I. Conséquences du triomphe de l'Église au iv ^e siècle..	2
II. Caractères de l'art nouveau.....	9
III. Éléments constitutifs de l'art byzantin..	15
CHAPITRE II : <i>Les origines syriennes</i>	21
I. Les monuments de l'architecture.....	22
II. La décoration sculptée.....	38
III. La décoration polychrome dans les édifices syriens.	51
CHAPITRE III : <i>Les origines égyptiennes</i>	54
I. Les monuments de l'architecture.....	57
II. La décoration polychrome et la peinture pittoresque.....	59
III. Les influences orientales dans les monuments chrétiens d'Égypte.....	64
IV. Les étoffes.....	78
CHAPITRE IV : <i>Les origines anatoliennes. Rôle de l'Asie Mineure dans la formation de l'art byzantin</i>	81
I. Les monuments de l'architecture.....	83
II. La sculpture et la peinture chrétiennes en Asie Mineure	96
CHAPITRE V : <i>La diffusion des influences orientales. Rôle de Constantinople dans la formation de l'art byzantin</i>	102
I. La diffusion des influences orientales.....	102

II. Les effets de l'influence orientale.....	105
III. Rôle de Constantinople dans la formation de l'art byzantin.....	124
IV. Les monuments de Constantinople avant Sainte- Sophie.....	134

LIVRE II

LE PREMIER AGE D'OR DE L'ART BYZANTIN

CHAPITRE PREMIER : <i>Sainte-Sophie</i>	141
I. La construction de Sainte-Sophie.....	142
II. L'architecture.....	144
III. La décoration.....	149
CHAPITRE II : <i>L'art de bâtir chez les Byzantins. Les monu- ments de l'architecture au VI^e siècle</i>	156
I. Les principes de la construction byzantine.....	157
II. Les formes de l'église byzantine.....	162
III. Les monuments de l'architecture.....	166
IV. La décoration sculptée.....	177
V. L'architecture civile et militaire.....	179
CHAPITRE III : <i>Les monuments de la peinture. Fresques, mo- saïques et icônes</i>	186
I. La technique de la mosaïque... ..	187
II. Les monuments de la mosaïque.....	189
III. Les pavements historiés.....	210
IV. Les icônes.....	212
CHAPITRE IV : <i>Les monuments de la peinture. L'illustration des manuscrits</i>	214
I. Remarques générales sur la miniature byzantine... ..	214
II. Les monuments de la miniature.....	218
III. Caractères généraux de la miniature au VI ^e siècle... ..	244
CHAPITRE V : <i>Les tissus</i>	247
I. Les monuments.....	247
II. Les sujets.....	249
III. L'influence orientale.....	255

CHAPITRE VI : <i>La sculpture</i>	261
I. La pierre et le bois.....	262
II. L'ivoire.....	270
CHAPITRE VII : <i>L'orfèvrerie et les arts du métal</i>	287
CHAPITRE VIII : <i>La formation de l'iconographie</i>	300
I. Les arts mineurs et l'art monumental.....	300
II. Les origines et l'évolution de l'iconographie.....	301
III. Caractère de l'iconographie.....	307
CHAPITRE IX : <i>L'art byzantin de Justinien aux Iconoclastes</i> ..	309
I. Les monuments de l'architecture à Constantinople.	310
II. L'art byzantin en Orient.....	315
III. L'art byzantin en Occident.....	320
CHAPITRE X : <i>La querelle des images</i>	334
I. Le mouvement iconoclaste.....	334
II. L'art officiel et profane à l'époque iconoclaste.....	339
III. Les monuments de l'époque iconoclaste.....	344
IV. L'art religieux à l'époque iconoclaste.....	352
V. La question byzantine au VIII ^e et au IX ^e siècle.....	359

LIVRE III

LE SECOND AGE D'OR DE L'ART BYZANTIN

ÉPOQUE DES MACÉDONIENS ET DES COMNÈNES

CHAPITRE PREMIER : <i>La Renaissance macédonienne. Caractères généraux de l'art nouveau. L'art profane à Byzance</i>	365
I. L'empire byzantin sous les Macédoniens et les Comnènes.....	366
II. La renaissance artistique.....	369
III. Caractères nouveaux de l'art byzantin.....	372
CHAPITRE II : <i>Les monuments de l'architecture civile. Le Palais-Sacré. — L'habitation byzantine. — La ville</i>	387
I. Les palais impériaux.....	387
II. Le Palais-Sacré.....	392
III. L'habitation byzantine. — La ville.....	397

CHAPITRE III : <i>Les monuments de l'architecture religieuse.</i>	
<i>La décoration sculptée</i>	404
I. La Nouvelle-Église de Basile I.....	404
II. Les formes de l'église byzantine.....	406
III. L'évolution de l'architecture byzantine.....	417
IV. La décoration.....	424
V. Essai de classement chronologique.....	433
VI. Les églises de Géorgie et d'Arménie.....	441
CHAPITRE IV : <i>La décoration intérieure des églises. L'ordonnance de la décoration. Formation d'une iconographie nouvelle</i>	
I. Formation d'un nouveau système décoratif.....	448
II. L'ordonnance de la décoration.....	451
III. L'iconographie nouvelle.....	463
CHAPITRE V : <i>Les monuments de la peinture. Les mosaïques</i> ..	
I. Classement des monuments.....	472
II. Les mosaïques orientales du xi ^e siècle.....	476
III. Le style des mosaïques du xi ^e siècle.....	493
IV. Les mosaïques occidentales du xi ^e et du xii ^e siècle..	502
V. Les mosaïques portatives.....	529
CHAPITRE VI : <i>Les monuments de la peinture. Fresques et icônes</i>	
I. Les fresques de Cappadoce.....	533
II. Les fresques de l'Italie méridionale.....	542
III. Les fresques russes.....	548
IV. Les icônes.....	550
CHAPITRE VII : <i>Les monuments de la peinture. L'illustration des manuscrits</i>	
I. Remarques générales sur la miniature byzantine... ..	555
II. Caractères généraux de l'illustration des manuscrits.....	559
III. Les manuscrits profanes.....	561
IV. Les livres de l'Ancien Testament.....	566
V. L'illustration de Grégoire de Nazianze.....	580
VI. Ménologes et Évangiles.....	591

CHAPITRE VIII : <i>Les tissus</i>	600
I. L'industrie des tissus au x ^e siècle.....	600
II. Les motifs de la décoration.....	601
CHAPITRE IX : <i>La sculpture</i>	608
I. La pierre et le marbre.....	608
II. L'ivoire.....	611
III. Stéatites et pierres gravées.....	627
IV. Le bronze.....	631
CHAPITRE X : <i>L'orfèvrerie. — Les émaux. — La verrerie</i>	635
I. Les monuments du luxe byzantin.....	635
II. Les ouvrages d'orfèvrerie au repoussé.....	637
III. L'émaillerie.....	642
IV. La verrerie.....	666
CHAPITRE XI : <i>La question byzantine</i>	668
I. Les influences byzantines en Occident.....	669
II. Les limites de l'influence byzantine.....	681

LIVRE IV

LA DERNIÈRE ÉVOLUTION DE L'ART BYZANTIN

(DU MILIEU DU XIII^e SIÈCLE AU MILIEU DU XVI^e SIÈCLE)

CHAPITRE I : <i>La Renaissance de l'art byzantin au XIV^e siècle</i> ..	691
I. L'art byzantin du xiv ^e siècle.....	691
II. Les causes de la renaissance.....	694
CHAPITRE II : <i>L'architecture du milieu du XIII^e au milieu du XVI^e siècle</i>	703
I. Les monuments.....	703
II. Les formes de la construction.....	709
III. La décoration.....	721
CHAPITRE III : <i>Les monuments de la peinture. Mosaïques et fresques</i>	731
I. Les mosaïques.....	732
II. Les fresques.....	742
III. Caractères généraux de la peinture byzantine du xiv ^e au xvi ^e siècle.....	776

CHAPITRE IV : <i>Les monuments de la peinture. Icones et miniatures</i>	780
I. Les icones	780
II. Les miniatures	785
CHAPITRE V : <i>Les tissus</i>	798
CHAPITRE VI : <i>La sculpture et l'orfèvrerie</i>	807
I. La sculpture	807
II. Les arts du métal	809
CONCLUSION	815
TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS ET DES MATIÈRES	819
TABLE DES MATIÈRES	829

ADDITIONS ET CORRECTIONS

Page 21, sommaire, ligne 5. — *Au lieu de* : Influence de l'Orient, *lire* : Influence de l'Orient.

Page 23, ligne 19. — *Au lieu de* : avec es vastes, *lire* : avec ses vastes.

Page 44, ligne 9. — *Au lieu de* : des chapiteaux, *lire* : des chapiteaux.

Page 44, ligne 26. — *Au lieu de* : e de la Mésopotamie, *lire* : et de la Mésopotamie.

Page 45, ligne 23. — Ajouter une virgule après : Saint-Théodose.

Page 50, ligne 17. — *Au lieu de* : l'origine syriaque, *lire* : l'origine syrienne.

Page 91, ligne 8. — *Au lieu de* : outenues, *lire* : soutenue.

Page 114, ligne 3. — *Au lieu de* : baptistere, *lire* : baptistère.

Page 118, ligne 28. — *Au lieu de* : la pr mière, *lire* : la première.

Page 154, ligne 20. — *Au lieu de* : longtemps, *lire* : longtemps.

Page 156, sommaire, ligne 6. — *Au lieu de* : Influence, *lire* : Influence.

Page 156, ligne 12. — *Au lieu de* : ineffacable, *lire* : ineffaçable.

Page 183, ligne 9. — Ajouter une parenthèse devant $\tau\epsilon\iota\gamma\omicron\varsigma$.

Page 230, note 1, ligne 2. — *Au lieu de* : au ix^e siècle, *lire* : au viii^e ou viii^e siècle.

Page 230, note 1, ligne 6. — *Au lieu de* : t. XVI, *lire* : t. XVII.

Page 238, ligne 35. — *Au lieu de* : es Vierges folles, *lire* : les Vierges folles.

Page 256, ligne 11. — *Au lieu de* : Saint-Cuniber, *lire* : Saint-Cunibert.

Page 304, ligne 3. — Sur l'iconographie du cycle évangélique, consulter : Reil, *Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu*, Leipzig, 1910.

Page 305, note 1, ligne 1. — *Au lieu de* : Weiss, *lire* : Weis.

Page 338, ligne 12. — *Au lieu de* : à Sainte Soph e, *lire* : à Sainte-Sophie.

Page 341, ligne 33. — *Au lieu de* : de l'impératrice, *lire* : de l'empereur.

Page 343, ligne 11. — *Au lieu de* : Haroun-ar-Raschid, *lire* : Haroun-al-Raschid ; *et au lieu de* : Bagd d, *lire* : Bagdad.

Page 343, ligne 35-36. -- Il est plus vraisemblable peut-être que le pavillon du Mouchroutas, dont il n'est pas question au livre des *Cérémonies*, fut construit, comme le suppose Heisenberg, au xi^e siècle, à l'ini-

tation des monuments seldjoudides d'Iconium. On observera toutefois que le livre *des Cérémonies* ne parle pas davantage des autres pavillons construits par Théophile (Cf. Heisenberg, *Nicolaos Mesarites*, Würzburg, 1907, p. 44-45 et 72).

Page 351, ligne 5. — *Au lieu de* : le n° 49 50, *lire* : le n° 49-50.

Page 358, ligne 24. — *Au lieu de* : De à surtout, *lire* : De là surtout.

Page 405, ligne 12-13. — *Au lieu de* : décorés de revêtements, *lire* : pavés de plaques.

Page 405, ligne 13. — *Au lieu de* : agencés, *lire* : juxtaposées.

Page 419, ligne 20. — *Au lieu de* : Gratchanitz, *lire* : Gratchanitsa.

Page 442, ligne 7. — *Au lieu de* : Tels sont, *lire* : Telles sont.

Page 465, note 1, ligne 2. — Ajouter : Bréhier, *Les origines du crucifix dans l'art religieux*, Paris, 1904.

Page 486, note 2, ligne 3. — Ajouter : Grégoire, *Notes épigraphiques. VI. Le véritable nom de l'église de la Κοιμνησ; à Nicée* (Revue de l'Instruction publique en Belgique, t. 51 (1908).

Page 527, ligne 26. — *Au lieu de* : par l'ordre, *lire* : et au temps.

Page 531, ligne 8. — *Au lieu de* : Saint-Georges, *lire* : Saint Georges.

Page 531, ligne 19. — *Au lieu de* : l'exécution, *lire* : l'exécution.

Page 532, ligne 8. — *Au lieu de* : e un saint Théodore, *lire* : et un saint Théodore.

Page 534, note 1. — Ajouter : Millet, *Les Iconoclastes et la Croix, à propos d'une inscription de Cappadoce* (BCH, 1910).

Page 539, ligne 30. — *Au lieu de* : les draperies, un peu tourmentées. *lire* : les draperies un peu tourmentées.

Page 544, ligne 35. — *Au lieu de* : des santi Stefani, *lire* : des Santi Stefani.

Page 561, ligne 35. — Il convient d'ajouter ici quelques indications sur la technique qu'employaient généralement les miniaturistes byzantins du second âge d'or.

Certains manuscrits, dont l'illustration est demeurée inachevée (Bibl. Nat., Gr. 54 (Évangile), Suppl. gr. 247 (Nicandre), Gr. 4783 ; etc. ; d'autres, dont le frottement a écaillé et fait tomber les couleurs (Petersbourg, Bibl. Nat., 21 (Évangile) ; Berlin, Bibl. royale, 66 (Évangile) ; Paris, Bibl. Nat., Gr. 20 (psautier), Messine, Bibl. de l'Université, 27 ; etc.), permettent de saisir les détails de cette technique. Sur le parchemin, le miniaturiste trace, tantôt à la plume, tantôt au pinceau, une esquisse, souvent assez grossière, parfois très soignée, de ses figures : elle est d'ordinaire exécutée en traits bruns ou rouges. Puis, après avoir fait, s'il y a lieu, le fond d'or sur lequel se détacheront les personnages, et qui parfois empêche jusque sur l'esquisse, le peintre couvre les différentes parties de la figure d'une teinte neutre très légère, sous laquelle les lignes noires, fortement marquées, de l'esquisse, disparaissent. Sur ce fond il applique ensuite successivement les différentes teintes

que comporte le tableau. Ainsi telle figure de l'Évangile grec n° 54 de la Bibl. Nat. (n° 201, 203 v°) n'a encore reçu que la couleur rouge. Si donc la couleur vient à tomber, les traits essentiels de la composition subsistent néanmoins : et parfois même le dessin retrouve alors une élégance et une vivacité qu'un coloris maladroit avait fait disparaître.

Toutefois, d'autres miniaturistes emploient un autre procédé. Ils couvrent toute la surface à peindre d'une couche à la gouache, épaisse et empâtée, en teinte neutre, sur laquelle ils tracent l'esquisse au pinceau, et qui forme comme le lit du tableau. Sur ce fond, ils n'ont plus alors qu'à faire des relevés en clair, des accentuations en nombre. C'est le procédé de la peinture à fresque : mais il a été funeste à bien des miniatures. Quand la couleur tombe, il ne reste plus en effet aucune trace du sujet ou du personnage représentés. (Cf. Bordier, *Description des manuscrits*, p. 25-26 ; Diehl, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, p. 260-262 ; Tikkanen, *Eine illustrierte Klimaxhandschrift*, Helsingfors, 1890, p. 16 ; Dobbert, dans BZ, V, 595-597.)

Page 590, ligne 27. — *Au lieu de* : capri, *lire* : capri-.

Page 598, ligne 23. — Surce manuscrit, voir : Tikkanen, *Eine illustrierte Klimaxhandschrift der Vaticanischen Bibliothek* (Acta societatis scientiarum Fennicae, t. 19, Helsingfors, 1890).

Page 608, ligne 19. — *Au lieu de* : beaux, *lire* : belles.

Page 608, ligne 20. — *Au lieu de* : Dans le premier, *lire* : Dans la première.

Page 609, ligne 9. — *Au lieu de* : décoré, *lire* : décorée.

Page 631, ligne 18. — *Au lieu de* : 838, *lire* : 840.

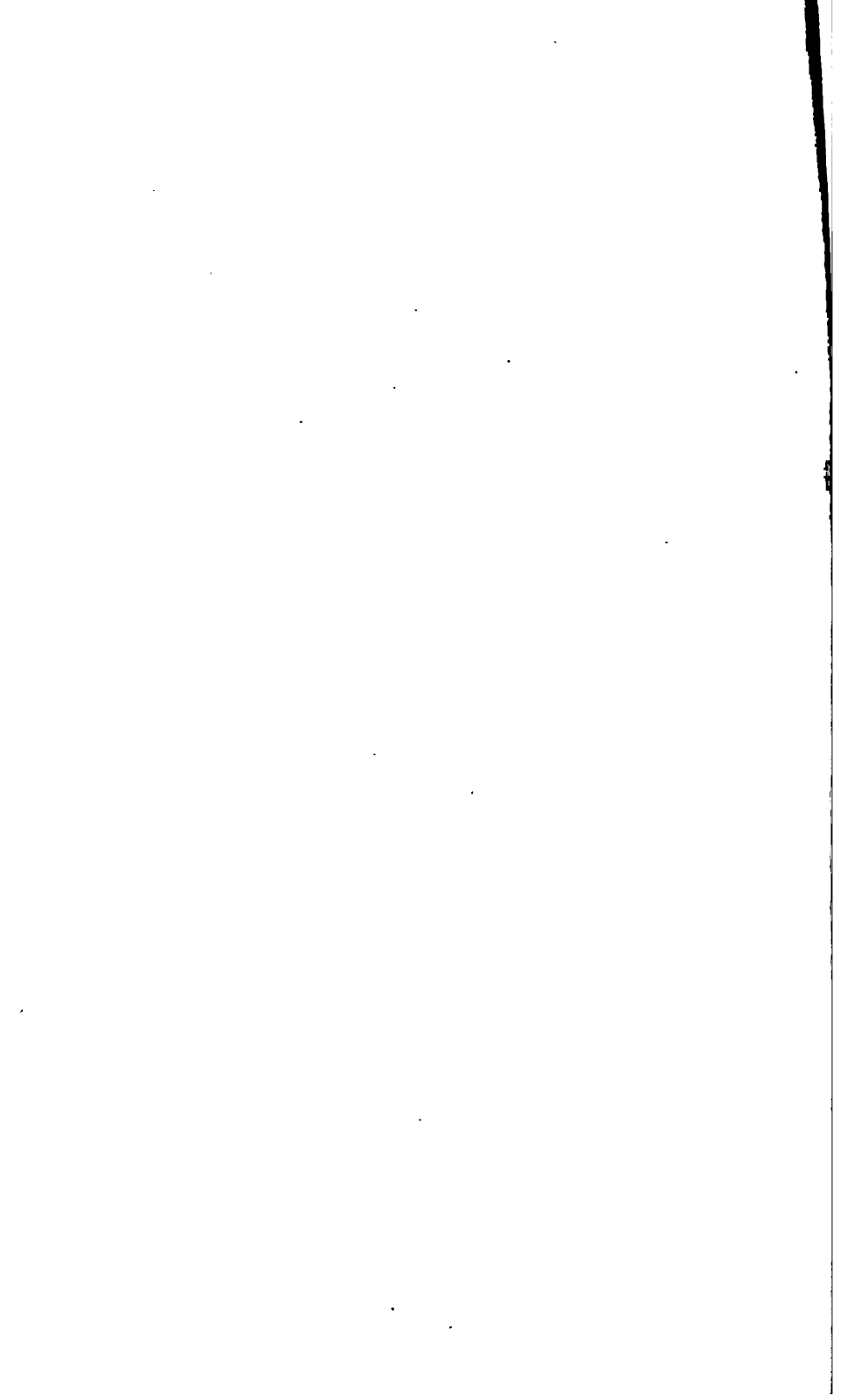
Page 631, note 1. — *Au lieu de* : pl., *lire* : pl. 19.

Page 642, ligne 20. — *Au lieu de* : reliquaires, *lire* : reliquaires.

Page 673, ligne 12. — *Au lieu de* : x^e et xi^e siècle, *lire* : ix^e et x^e siècle.

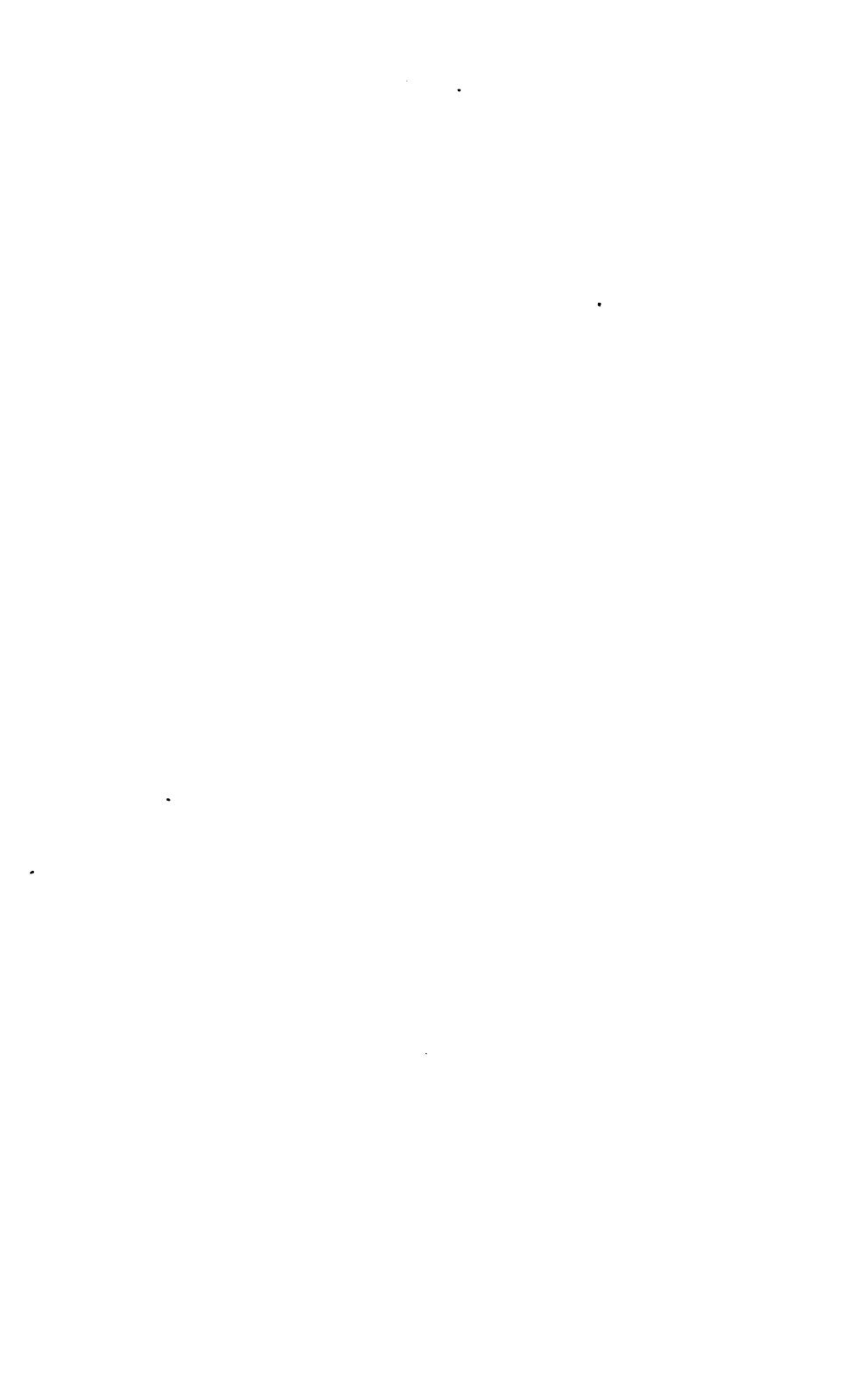
Page 679, note 1. — *Au lieu de* : Zacharia, *lire* : Zacharias.

Page 774, note 1, ligne 4. — *Au lieu de* : 1900, *lire* : 1900-1909.



Manuels d'archéologie et d'histoire de l'art :

- Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance.** Première partie : *Architecture*, par Camille ENLART, directeur du Musée de sculpture comparée du Trocadéro. I. *Architecture religieuse*. II. *Architecture civile et militaire*. 2 vol. in-8° (830 et 840 pages et 411 et 292 planches et figures). Broché..... 30 fr.
— Relié toile..... 34 fr.
— Chaque volume se vend séparément. Broché. 15 fr. Relié toile... 17 fr.
- Manuel d'art musulman** (Égypte, Syrie, Afrique du Nord, Espagne, Sicile, Perse, Turkestan, Asie-Mineure, Turquie d'Europe, Inde, Birmanie, Extrême-Orient). — I. *Architecture*, par H. SALADIN, membre de la commission archéologique de l'Afrique du Nord; architecte D. P. L. G. — II. *Les arts plastiques et industriels*, par Gaston MIGNON, conservateur des objets d'art de moyen âge au musée du Louvre, professeur à l'école du Louvre. 2 vol. in-8° de 500 pages chacun, avec 797 illustrations. Broché..... 30 fr.
— Relié toile..... 34 fr.
— Chaque volume se vend séparément. Broché..... 15 fr.
— Relié toile..... 17 fr.
- Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine.** par Joseph DÉCHELETTE, conservateur du Musée de Roanne, membre non résidant du Comité des travaux historiques et scientifiques.
I. *Archéologie préhistorique. Âge de la pierre taillée (paléolithique). Âge de la pierre polie (néolithique)*. 1 vol. in-8°, xix-717 p., 249 fig. et pl. Broché..... 15 fr.
— Relié toile..... 17 fr.
II. *Archéologie celtique ou protohistorique. 1^{re} partie. Âge du bronze*. 1 vol. in-8°, 400 p., fig. et cart. Br..... 10 fr.
— Relié toile..... 12 fr.
- Appendices du tome II : I. Liste bibliographique des dépôts de l'âge du bronze. — II. Inventaire des moules de l'âge du bronze en France. — III. Grandes épées de fer sans antennes. In-8°..... 5 fr.
- En préparation : Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine.* Tomes II. 2^e partie. Les âges du fer : Époque de Hallstadt. Époque de la Tène, III. *Archéologie gallo-romaine*, par Joseph DÉCHELETTE. *Archéologie grecque*, par Gaston FOUGÈRES, professeur à l'Université de Paris. *Art chrétien primitif*, par PÉRATÉ, conservateur au Musée de Versailles. *Archéologie du moyen âge.* Deuxième partie : *Le mobilier. Les arts industriels au moyen âge. Sculpture, peinture, vitraux, iconographie*. 2 vol., par C. ENLART.
- Diehl** (Ch.), correspondant de l'Institut, professeur à l'Université de Paris. *Études byzantines*. P., 1905, 1 vol. gr. in-8° (viii-437 pages et 58 simili-gravures)..... 10 fr.
- Brutails** (J.-A.), archiviste de la Gironde. *L'archéologie du moyen âge et ses méthodes, études critiques*. 1 vol. in-8°, figures, 3 planches hors texte 5 fr.
— *Précis d'archéologie du moyen âge*, in-8°, p. fig. et pl..... 6 fr.
— Relié toile..... 7 50
- Hesseling** (D. C.). *Essai sur la civilisation byzantine*. 1 vol. in-12... 3 50
- Chalandon** (Ferd.). *Essai sur le règne d'Alexis I^{er} Comnène (1081-1118)*. 1 vol. in-8°, grav..... 12 fr.
- En préparation : Les Comnènes : Jean et Manuel*. 2 vol.
— *Histoire de la domination normande en Italie et en Sicile*. 2 vol. in-8°. 25 fr.
- Vogt** (Albert). *Basile I^{er}, empereur de Byzance (867-886) et la civilisation byzantine à la fin du IX^e siècle*. 1 vol. in-8°..... 7 50
- Pappadopoulos** (J.-B.). *Théodore II Lascaris, empereur de Nicée*. 1 vol. in-8°..... 4 fr.
- Encyclopédie de l'Islam**, dictionnaire géographique, ethnographique et biographique des peuples musulmans, publié avec le concours des principaux orientalistes, par Th. HORTSMA, professeur à l'Université d'Utrecht.
Cinq livraisons sont déjà parues (A. ALMOHADES). Chacune..... 1 50
L'ouvrage formera 3 volumes gr. in-8° comprenant chacun 15 livraisons.





14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED
LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below, or
on the date to which renewed.

Renewed books are subject to immediate recall.

6 Feb '58 GS	REC'D LD
REC'D LD	IGLF (N) 1962
JAN 25 1953	11 Sep '63 BC
24 May '58 DA	REC'D LD
REC'D LD	SEP 3 1963
MAY 23 1953	DEC 1 1 1965 8 4
20 Sep '60 RT	
	REC'D LD
REC'D LD	NOV 28 '65 - 5 PM
JAN 18 '56	DEAD
RECEIVED	JUN 7 1969 8
JUN 23 '69 - 10 AM	JUL 25 '69 - 5 PM
LOAN DEPT.	AUG 8 1969 7 3
LD 21A-5074-8 (C8481s10) 1969	General Library University of California Berkeley

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

YC 22672

214578

NS
153

THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

